FREDERICK M. NOAD

BIÊN DỊCH : ĐÌNH PHƯƠNG

TỰ HỌC ĐÀN GUITAR SOLO

Tập 2



NHÀ XUẤT BẢN MŨI CÀ MAU

FREDERICK M. NOAD

TỰ HỌC ĐÀN GUITAR SOLO

TẬP 2

Biên dịch: ĐÌNH PHƯƠNG

NHÀ XUẤT BẢN MŨI CÀ MAU

Lời tựa

Cuốn Solo Guitar tập 1 được độc giả nồng nhiệt đón nhận đã khiến tôi tiếp tục viết cuốn Solo Guitar tập 2, có trình độ cao hơn về kỹ thuật và nghệ thuật. Điều này không có nghĩa tập 2 là một cuốn sách tự học để trở thành chuyên nghiệp nhưng vẫn cố gắng trang bị những kiến thức cần thiết để giúp cho những ai có hứng thú biểu diễn.

Nhiều bản nhạc trong cuốn này cũng không khó hơn cuốn trước nhưng nó đã được chọn ra để làm rõ những điểm riêng biệt của thể loại, thời kỳ và kỹ thuật. Mục đích chính là giúp người học chơi nhạc nắm vững kỹ năng phương pháp biểu diễn để âm nhạc trở nên tao nhã và lắng đọng hơn.

Thật là khó để nêu bật sự quan trọng để cố nắm vững được một bậc trước khi qua bậc khác. Phương pháp để phát triển kỹ năng ở đây là đừng để bị lôi cuốn vào những tác phẩm có trình độ cao khi khả năng biểu diễn chưa lột tả hết nội dung của tác phẩm. Những bản nhạc đó tất nhiên có một vài người đạt được. Nhưng thông thường những bản nhạc đó phải được tập luyện với sự đam mê thật sự và khổ luyện, mỗi bài phải qua bước trung gian để thành thạo.

Khởi thủy tôi viết cuốn này cho những người nghiệp dư, khi mà rất đông người say mê Guitar nhưng chỉ có một số rất ít trở thành chuyên nghiệp và những người này cũng chẳng phải là người thể hiện hay nhất. Thế nên tôi đã có nhận định thực tế về số lần tập luyện mà những người nghiệp dư có thể tập được. Tôi đã cố gắng đưa những bài tập được thừa nhận có hiệu quả để tập trong thời gian ngắn nhất nhưng lại có kết quả cao nhất.

Thời gian tập luyện rất cần thiết cho các nhạc sĩ nghiệp dư. Nó có thể là giờ nghỉ ngơi sau ngày làm việc hay những giây phút riêng tư buổi tối và ngay cả các sinh viên nhạc viện, vì yêu cầu của khóa

học, thường tranh thủ một chút thời gian ngắn nếu có thể. Trong những trường hợp như vậy, thật không thực tế khi đòi hỏi phải bỏ nhiều thời gian để thực tập các bài tập về gam khi chưa có sự tiến bộ nếu thời gian bị giới hạn để tập thuộc lòng bản nhạc. Cách sắp xếp các bài tập của tôi là để tránh cảm xúc "mất hứng" khi đang học bị ngưng lại và có thể thích thú tiếp tục tự hoàn thiện khi có thời gian.

Tôi đã lựa chọn những tiết mục trong cuốn sách này với sự cân nhắc như thế trong trí nhớ. Cảm xúc đầu tiên của Guitar thường nảy sinh khi nghe những bản nhạc trữ tình của loại nhạc cụ đặc thù. (Một thí dụ điển hình như trích dẫn bài học tremolo trong Recuerdos de la Allambra của Tárrega trong cuốn này và bản Romance vô danh trong cuốn 1). Cũng thế những bản nhạc của J.S.Bach được chơi trên Guitar hấp dẫn nhiều không phải chỉ ở Guitar mà cũng nhờ ở Bach, nhưng nhược điểm của tiết mục là cần phải khảo sát những thời kỳ và tác giả khác, và điều này đòi hỏi tối thiểu phải có vài bài học điển hình của từng thời kỳ. Nhạc Baroque có sắc thái riêng của nó sẽ bị mất đi nếu chơi với phong cách của Mendelssohn mà cũng không phù hợp cho nhạc lute của thời phục hưng. Vì mỗi thời kỳ âm nhạc hầu như đa dạng vô tận, không ai có thể đòi hỏi phải tinh thông tất cả các thời kỳ. Nhưng mở rộng kiến thức là cần thiết với những người chơi Guitar cũng như các nhạc cụ khác. Vì thế tôi chọn ra một số tiết mục ở đây từ các thời kỳ khác nhau, với gợi ý phù hợp để biểu diễn.

Bất cứ ai đã tiến hành đến cuốn sách này phải được lưu ý là Guitar không phải là một nhạc cụ dễ để chơi giỏi. Nó không có bộ phận máy móc nào hỗ trợ cho người chơi. Tất cả thời gian chỉ với đôi tay được điều khiển với độ chính xác cao độ chỉ để phát ra những nốt hoàn chỉnh. Những ai chưa từng chơi Guitar thường không ý thức được những khó khăn này. Họ thường có khuynh hướng sững sốt khi thấy một tay Guitar chật vật để hoàn chỉnh bản nhạc như một tay Piano mới tập chơi. Đây là một rào cản nảy sinh bởi loại nhạc cụ không máy móc này, một gánh nặng mà tôi muốn chia sẻ với sự đồng cảm lớn lao.

FREDERICK M. NOAD

BÀI 1

TIẾT TẤU VÀ NHỊP ĐIỆU
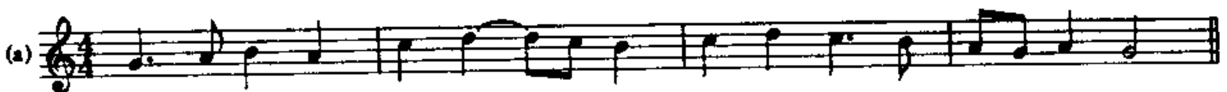
Để bước vào cuốn sách này mà không bị quá khó thì cần phải ôn lại và phát triển những kỹ năng cơ bản như thị tấu và kỹ thuật. Có nhiều công cụ cơ bản có thể giúp tiến hành hợp lý và dễ dàng qua nhiều chủ đề mà chúng ta sẽ thảo luận dưới đây:

Theo cách phổ biến, phương pháp đếm nhịp các nốt đen, móc đơn, móc kép chúng ta đã học qua ở cuốn 1. Tuy nhiên chúng ta phải thiết lập một cách luyện tập cao hơn để đếm những nốt phức tạp có hình nhịp điệu. Bây giờ đã đến lúc chúng ta phải thừa nhận là giác quan tiết tấu bẩm sinh của nhiều sinh viên thường chỉ là ký ức, được nhận từ băng đĩa hay nghe người ta chơi, chứ chẳng hề có một sự trợ giúp nào để chuẩn bị của âm nhạc.

Khả năng khám phá ra nhịp điệu của một bản nhạc mới tùy vào mỗi cách phát triển thói quen giữ nhịp khi đang chơi. Và điệu này lại chuyển sang cách chơi chậm vừa đủ để nốt và nhịp kết hợp hài hòa với nhau. Nó cũng giúp bỏ ra một số nhịp trong ô nhịp trước khi chơi.

NỐT CÓ CHẤM

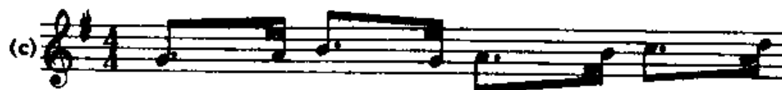
Mọi giáo viên đều thừa nhận nốt có chấm là rào cản chính trước hết trong việc dạy những người mới tập đếm nhịp. Với chủ đích của cuốn sách, chúng tôi phải cho là không có gì trở ngại trong việc đếm nhịp và chơi nốt trong thí dụ (a) và (b). Nếu có, phải ôn lại kỹ phần giải thích nốt có chấm và các bài tập kèm theo ở cuốn 1.





- Mẫu Baroque phổ biến

Vào thời kỳ Baroque thường phổ biến 1 chuỗi các nốt móc đơn có chấm theo sau là nốt móc kép như trong thí dụ (c).



Theo sơ đồ công thức đếm nhịp chúng sẽ là:



Một e và a hai e và a ba e và a bốn e và a

Việc thực hành con số này theo âm tiết có khuynh hướng làm chậm lại những gì thường bị nhanh hơn trong đoạn. Khi đã quen chữ e – and có thể bỏ và đoạn này được đếm như sau:



Một a hai a ba a bốn a

Để dễ hiểu điểm này, đếm cách (c) theo cả 2 cách rồi chơi chúng đúng nhịp.

- Mẫu đảo ngược

Khi mẫu bị đảo ngược như trong thí dụ (d) tiết tấu lúc đầu xem ra có vẻ phức tạp hơn.



Áp dụng công thức đếm nhịp, tuy nhiên vẫn theo mẫu cơ bản.



Một e và a hai e và a ba e và a bốn e và a

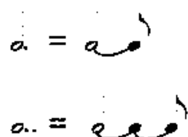
Cũng như thí dụ (c) một khi đã quen và hiểu rành mạch thì đếm nhịp sẽ có thể đơn giản nhiều. Và đây, cách đếm đơn giản sẽ là:
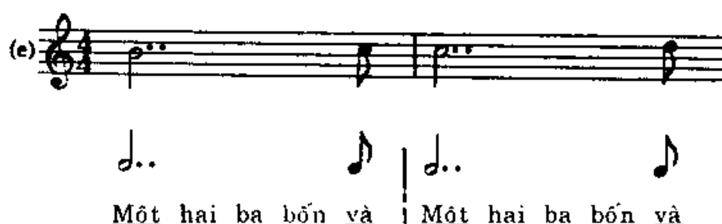


Một e hai e ba e bốn e

HAI CHẤM

Chấm thứ hai sẽ tăng giá trị nốt lên thêm nửa giá trị của chấm trước. Như thế, nếu chấm thêm vào nốt trắng sẽ tăng giá trị nốt lên thành nốt trắng thêm một nốt đen (nửa giá trị của nốt nguyên thủy). Chấm thứ hai sẽ thêm là nốt móc đơn:



Trong thí dụ (e) chú ý nốt trắng chấm đôi kéo dài ra 4 phách được đếm trước khi nốt theo sau được chơi.



Nốt đen chấm đôi
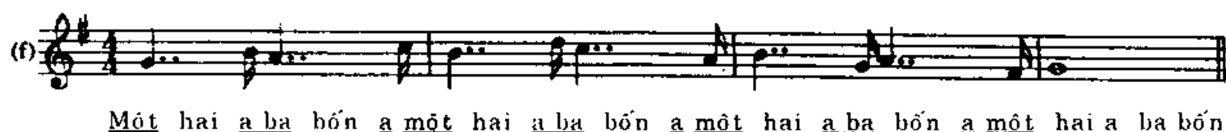
Chấm thứ 2 sẽ thêm 1 nốt móc kép vào chấm của nốt đen, đơn giản giải quyết bằng cách phân chia One - e - and - a.



Khi thuần thục, có thể giản dị hóa như sau:



Từ a - three được đếm như chỉ có một từ, do có cảm giác nốt móc đôi bị bỏ đi thông thường vì theo sau nốt đen có chấm đôi. Cố gắng cảm nhận được điều này khi đếm và thực hành trong ví dụ sau:



Nốt móc đơn 2 chấm

Rõ ràng từ phần trước là dùng dấu chấm đôi có một hiệu quả tạo nhịp điệu "giựt". Vào thời kỳ baroque, các nhà soạn nhạc thường dùng dấu hai chấm trong bản nhạc để đưa vào một chuỗi dài nốt móc đơn có chấm đơn theo sau là nốt móc đôi để thêm tính sôi nổi và sắc sảo theo mẫu mực cổ. Và người chơi không thường dễ ứng biến chấm đôi khi trong bản nhạc chỉ gồm chấm đơn.

Liên quan đến nốt móc đơn có 2 chấm thường theo sau là nốt móc ba cũng như theo sau nốt đen 2 chấm là nốt móc đôi. Vì thế phần nhiều mẫu có thể được tìm ra bằng cách sử dụng hệ thống đã được giải thích ở phần trước nhưng đếm 8 phách (nốt móc đơn) trong ô nhịp thay vì 4 phách (nốt đen). Trong thực hành, phương pháp đơn giản hóa (nó có vẻ không chính xác) được áp dụng.

Trước hết, với nhịp thông thường, đọc từ a nhanh ở mức có thể được, đếm to "Một a hai a ba a bốn" Nếu từ a rơi rất ngắn trước phách xuống, nhịp điệu sẽ gần giống với thí dụ.



Một a hai a ba a bốn

BÀI TẬP THỰC HÀNH
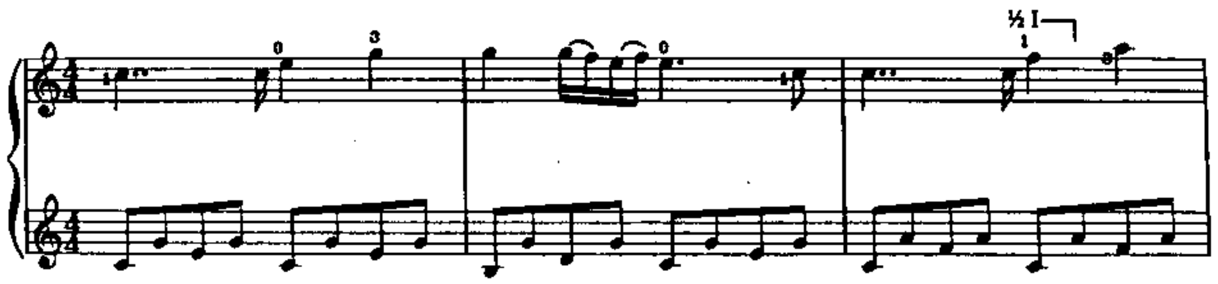
Trong 4 bài thực hành dưới đây, yêu cầu học viên đếm phách ít nhất một lần đầy đủ trước khi chơi. Như tất cả các bài tập song tấu trong cuốn này, bè trên cho học viên và bè dưới cho giáo viên.

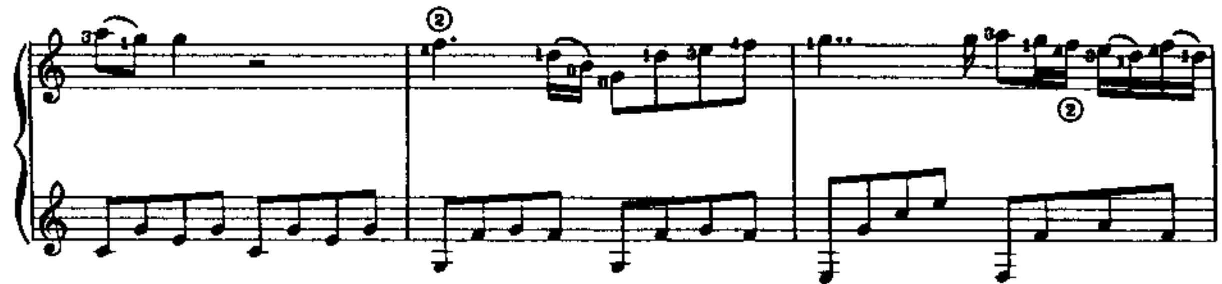
Bài tập 1

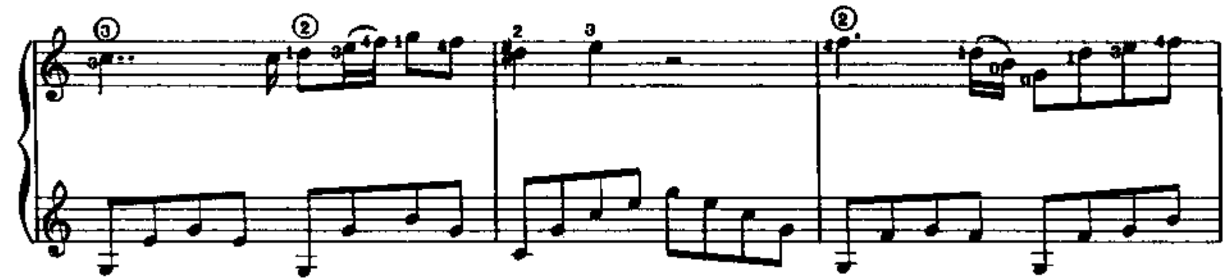
(Theme by Zipoli)

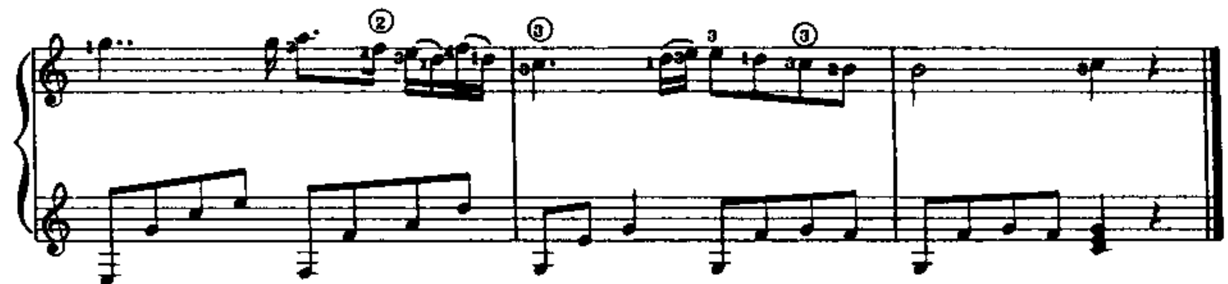
½V

Bài tập 2
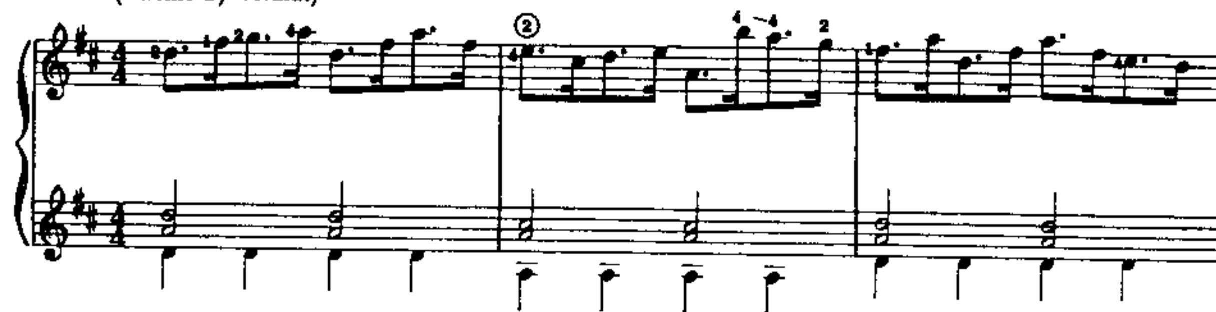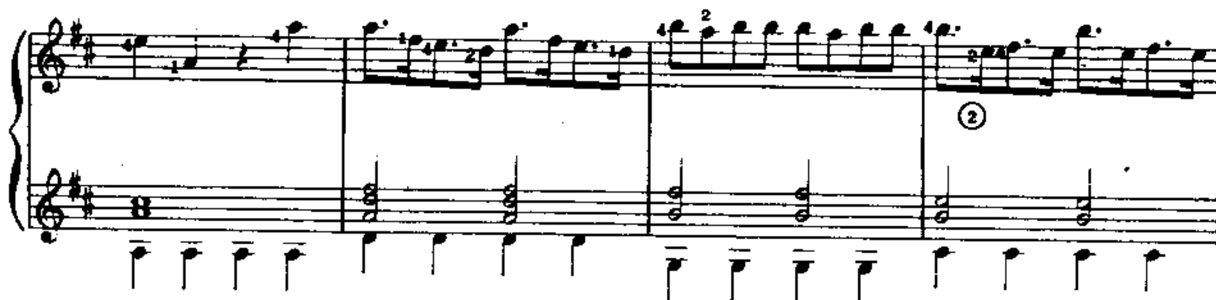




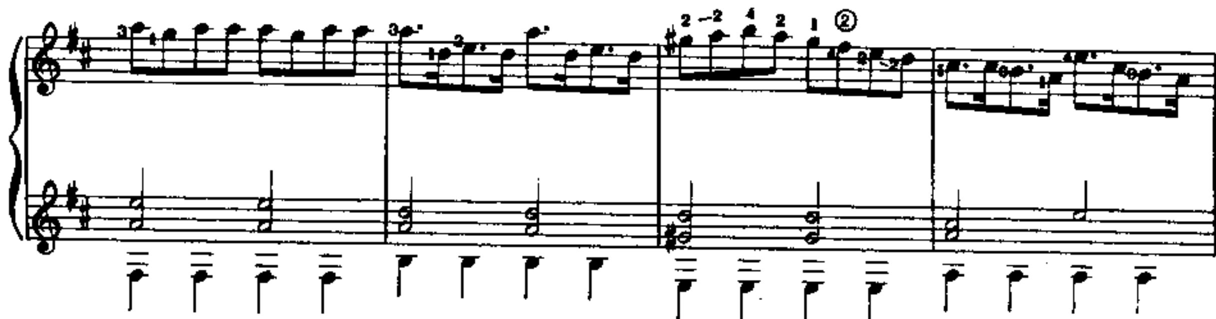


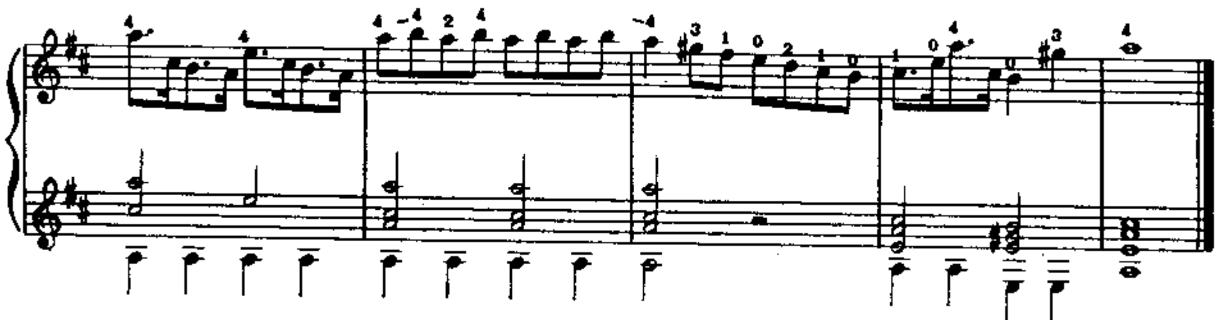


Bài tập 3



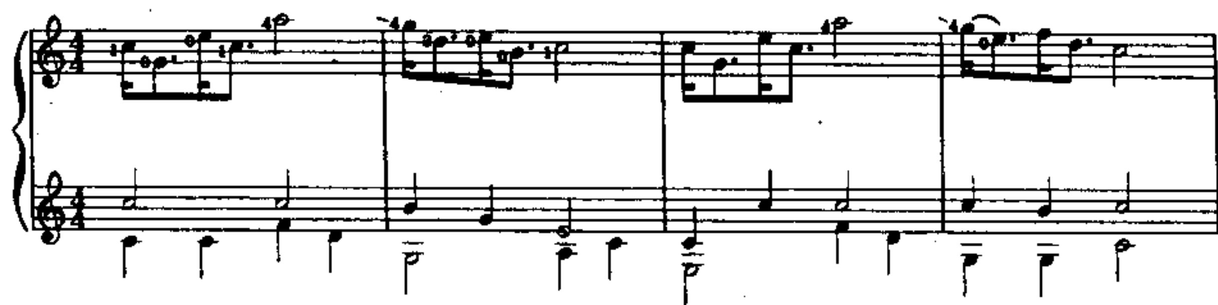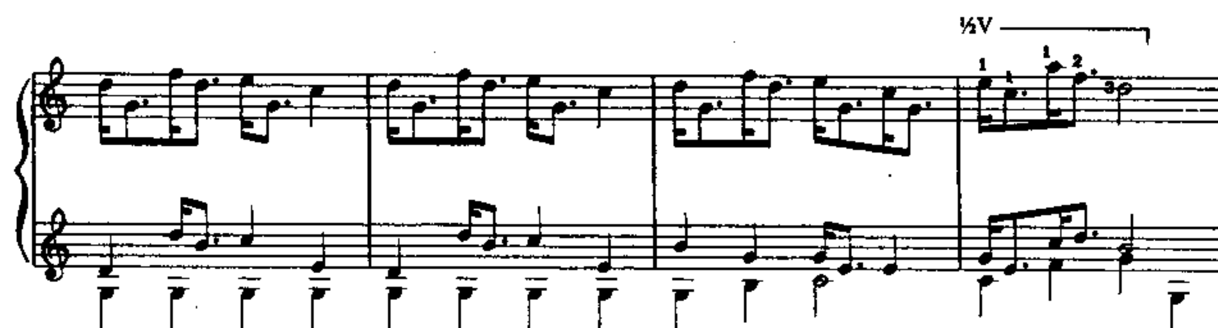




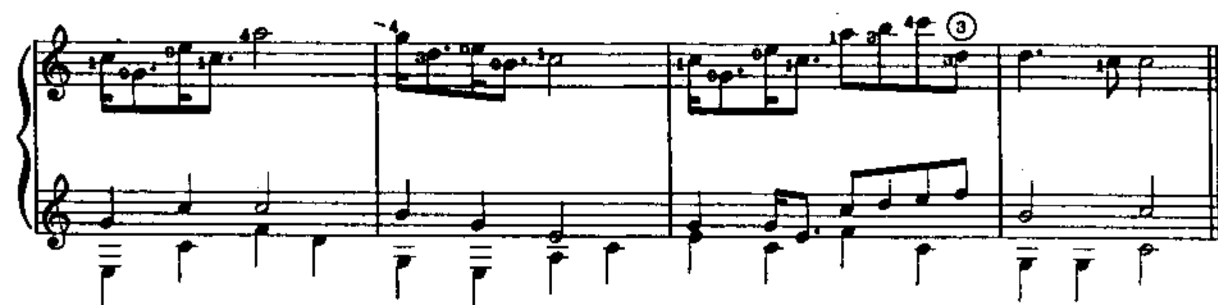


Bài tập 4

(Theme by Handel)







BÀI 2

KỸ THUẬT GAM

Có lẽ đã có nhiều bài viết nói về gam hơn bất kỳ khía cạnh nào của kỹ thuật khác và cách học vẹt lặp đi lặp lại theo lối cũ được đề nghị như phương pháp cơ bản cho mọi nhạc cụ. Trong phần giới thiệu sách gam của mình, Andrés Segovia yêu cầu học viên dành 2 giờ mỗi ngày để tập gam. Lời khuyên này xuất phát từ các chuyên gia đã nghiên cứu từ các sinh viên nghiêm túc với sự thận trọng cao, cho dù ít trong số họ thực sự tuân theo. Đơn giản vì trong đa số các người quan tâm đến phát triển kỹ năng chỉ có ít người có đủ thời gian tập gam mỗi ngày để phát triển kỹ năng.

So với các nhạc cụ khác thì guitar có ít gam mở rộng hơn. Có lẽ Conciertonde Aranjuez có nhiều nhưng theo các nhà soạn nhạc thì gam có khuynh hướng Flamenco. Tuy nhiên, thay vào đó, trong các tác phẩm của Fernando Sor chứa đựng rất ít gam quãng tám.

Tuy nhiên, những ai chơi gam giỏi thường muốn thể hiện kỹ năng này và chẳng có cách gì chắc chắn hơn nó sẽ thu hút khán giả bằng trình bày một đoạn nhanh của thể loại này. Kết quả là một số ít bản nhạc được yêu cầu một đoạn gam nổi trội xuất hiện đi xuất hiện lại trong một chương trình độc tấu.

Với tôi, những người nghiệp dư có một vài sửa đổi hợp lý có thể đạt được. Với một hay nếu có thể là hai giờ là thời gian được dành cho gam phải được cân đối so với toàn bộ thời gian và chắc chắn với 15 phút tập nghiêm túc mỗi ngày sẽ đem lại hiệu quả nhiều hơn hai giờ mà họa hoằn mới tập trong sự bó buộc, gượng ép.

CHẤT LƯỢNG ÂM THANH

Thực hành gam là cơ hội để trau dồi các chi tiết trong kỹ thuật cơ bản, sự chuyển đổi các ngón tay đơn giản. Sự chỉnh các góc của sự tiếp xúc của ngón tay phải được thử nghiệm để cho chất lượng âm thanh tối ưu. Và các cú gảy phải được điều chỉnh để chắc chắn độ vang hoàn toàn như nhau với chất lượng từ nốt này sang nốt

khác. Với chi tiết và phân tích những gam chậm sẽ hầu như được truyền đạt hoàn toàn.

SỰ VỮNG VÀNG CỦA TAY PHẢI

Trong những thế kỷ trước, người chơi có thói quen cố định tay phải bằng cách dùng ngón tay út chống trên mặt đàn gần ngựa đàn. Kỹ thuật hiện đại ngày nay đã bỏ qua tư thế này vì quá hạn chế. Tuy nhiên vẫn cần cố định vị trí của tay phải từ nhiều kỹ thuật khác nhau phải được hoàn chỉnh mà không cần di chuyển thừa thãi. Thay vào đó khi thực hiện gam xuống phải đi từ dây 1 đến dây 6 người chơi có khuynh hướng tự nhiên đưa tay xuống dây 6 và rời tay khỏi vị trí cố định. Điều này liên quan đến thói quen xấu là chuyển động cả bàn tay để chơi nốt thay vì chỉ di chuyển ngón tay từ cổ tay.

ÉP DÂY VÀ MÓC DÂY

Trong cuốn sách này, mục "ép dây" được dùng khi ngón tay phải hoàn toàn di chuyển đến nằm trên dây kế cận thấp hơn. Còn móc dây là ngón tay không chạm vào dây kế cận. Những thao tác cơ bản đã được giải thích đầy đủ ở cuốn 1, ở đây chỉ nhắc đến khi có điểm nào không rõ ràng.

Khi tập gam, học viên phải thực hành móc dây cũng như ép dây, và cũng có ích để kết hợp gam cho móc dây với dây trầm và ép dây với dây cao. Trong loại gam này tay phải nên giữ ở vị trí tốt và kỹ thuật phù hợp gần sát với thực hành lúc biểu diễn, nơi mà móc dây tương đối ít trên dây thấp hơn dây 3.

Tóm lại, giá trị của tập luyện gam không phải nằm ở chỗ chỉ chơi nốt mà chơi chúng như thế nào. Gam có ích nhất là truyền đạt chi tiết về phát triển các kỹ thuật cơ bản.
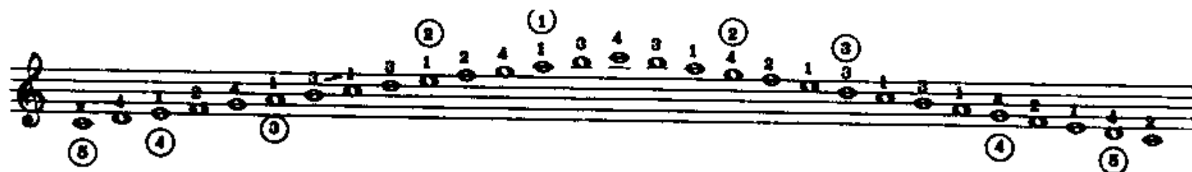
BÀI TẬP THỰC HÀNH

Những bài tập sau đây dựa trên nền tảng gam cơ bản Do trưởng. Dĩ nhiên điều chính yếu nó chứng minh là có thể áp dụng cho các gam khác mà đã được yêu cầu trong cuốn gam khác mà đã được yêu cầu trong cuốn gam Segovia được đề cập ở trên.

Gam trong bài 5 đầu tiên sẽ được học thuộc lòng bằng cách chơi nó mỗi lần với sự kếp hợp ngón tay dưới đây. Trước hết là ép dây rồi sau đó là móc dây.

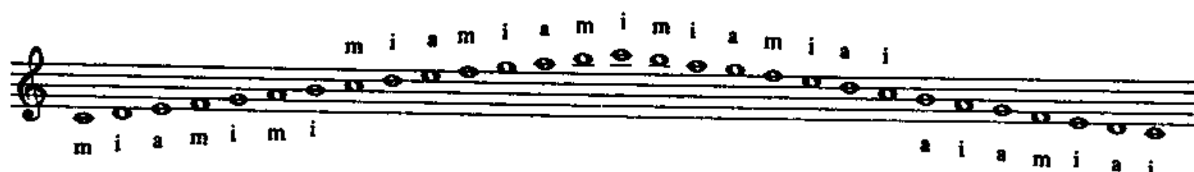
1. i m i m	3. i a i a	5. a m a m
2. m i m i	4. a i a i	6. m a m a

Bài tập 5



Tiếp theo kết hợp 3 ngón tay như trong bài tập 6. Sự kết hợp này đặc biệt có ích trong vài lần như để khởi động các ngón tay phải.
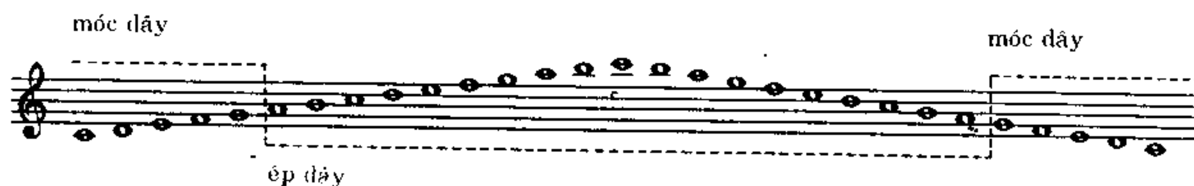
Bài tập 6



Trình tự hợp lý sau đây có thể áp dụng cho tất cả các gam khác theo nguyên tắc chính:

1. Khi 3 nốt liên tiếp được chơi trên cùng một dây thì thứ tự các ngón tay là a, m, i.
2. Trong gam đi lên, nếu có 2 nốt trên cùng một dây, hay 2 nốt theo sau sự chuyển thế thì 2 nốt được chơi theo thứ tự m, i.
3. Trong gam đi xuống nhóm 2 nốt được chơi là a, i hơn là m, i. Khi nốt sau tạo ra sự lúng túng vì tréo dây của ngón i trên dây theo sau là ngón m trên dây thấp hơn. Trong tình huống này i đến a sẽ tự nhiên hơn.

Bài tập 7

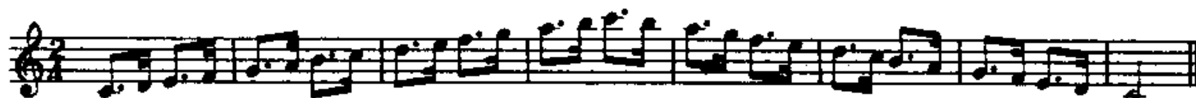


Như đã thảo luận ở trên, gam trong bài tập 7 trình bày sự cân bằng tập luyện của ép dây và móc dây và sẽ được chơi với sự di chuyển của tay phải ít nhất.

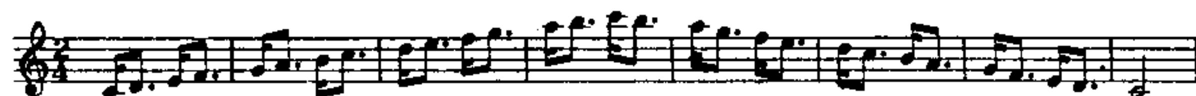
TĂNG TỐC ĐỘ

Một trong những phương pháp hiệu quả nhất để tăng tốc độ là sử dụng nốc có chấm. Phân tích những gì xảy ra với từng cặp nốt được tập riêng rẽ ở tốc độ cao hơn trước lúc tăng tốc độ được áp dụng cho tất cả các nốt. Tập luyện trước hết nhóm 2 nốt trong bài tập 8. Sau đó tập luyện sự kết hợp ngược lại trong bài tập 9. Cuối cùng, tập hoàn chỉnh ở tốc độ cao trong bài tập 10.
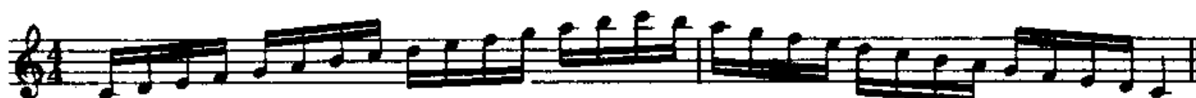
Bài tập 8



Bài tập 9



Bài tập 10



SỬ DỤNG MÁY ĐẾM NHỊP (MÉTRONOME)

Máy đếm nhịp – thiết bị hoạt động như đồng hồ – được phát minh bởi Johannes Maelzel (1772-1838) được dùng để tránh sự buồn chán khi tập tăng tốc và cũng có nghĩa phát triển nhịp điệu. Phương pháp sau đây được tìm ra để có những hiệu quả chính:

1. Chọn đặt tốc độ vừa phải để có thể chơi trôi chảy với sự kết hợp hài hòa với chất lượng âm thanh.

2. Cài tốc độ nhanh hơn 2 nấc. Chơi tốt nhất ở tốc độ này ngay cả nếu kết quả kém hoàn hảo.

3. Giảm tốc độ xuống 1 nấc. Ở tốc độ chậm hơn này, luyện tập cho hoàn chỉnh trở lại. Sau khi đạt được tốc độ này và nếu hoàn toàn trôi chảy bạn có thể tiếp tục cố gắng tăng tốc độ 2 nấc rồi giảm 1 nấc trở lại.
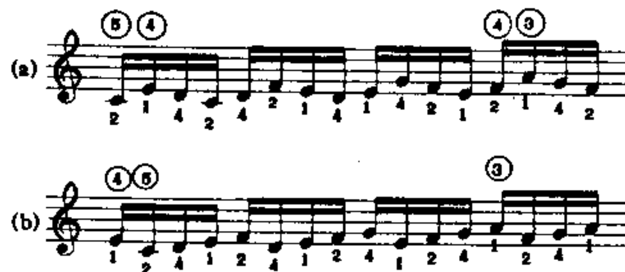
Ký hiệu M.M. ♩ = 100 ở đầu bản nhạc có nghĩa là nốt đen được đặt chơi ở tốc độ 100 phách mỗi phút. Trong những bản nhạc ngày nay chữ viết tắt M.M. (Maelzel's

Metronome) thường được bỏ đi như trong cuốn sách này, từ khi hầu như mọi máy đếm nhịp, kể cả loại bằng điện theo hệ thống số này.
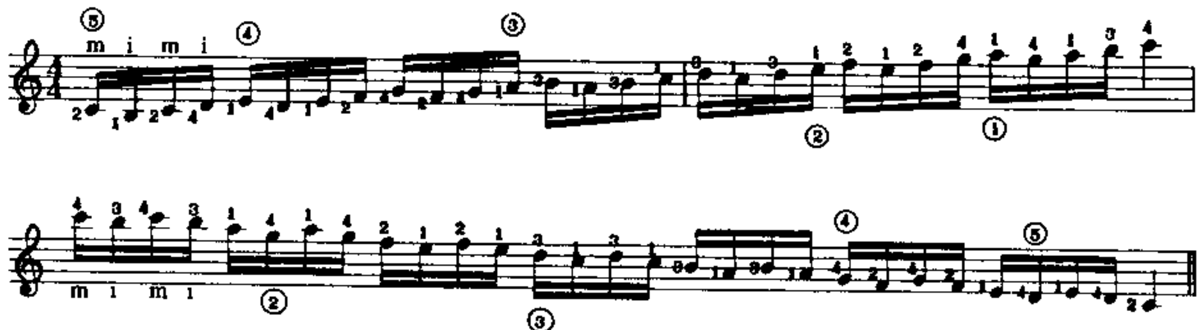
Nhớ rằng tiếng gõ nhịp của máy đếm nhịp không biểu thị cho giá trị nốt cố định. Như thế với nhịp 3/2 sẽ được đếm với nốt trắng, nhịp trong mỗi phút sẽ được cho với nốt trắng. Thí dụ 𝅗𝅥 = 50. Trong nhịp kép chẳng hạn như 6/8 một phách gồm nhóm 3 nốt móc đơn. Thí dụ: ♩. = 50 khi mà tiếng gõ nhịp cho mỗi nốt móc đơn sẽ khá bất tiện.

NHỮNG MẪU BÀI TẬP KHÁC NHAU
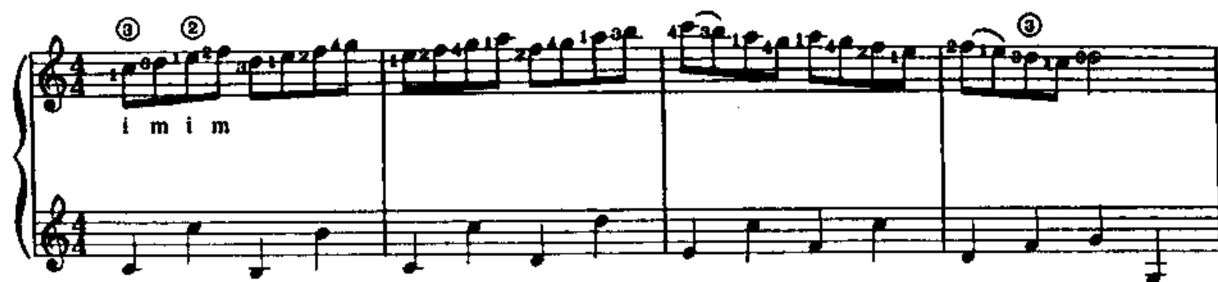
Những chuỗi thông thường có thể vô ích để tập luyện khi dùng những gam cơ bản tương tự. Nó được trình bày trong bài tập 11 đặc biệt có ích vì nó đại diện cho công thức thường gặp phải trong âm nhạc từ thời đại đàn luýt. Những bài tập có ích khác được tạo ra chung quanh mẫu cũ, chẳng hạn như trong thí dụ (a) và (b).
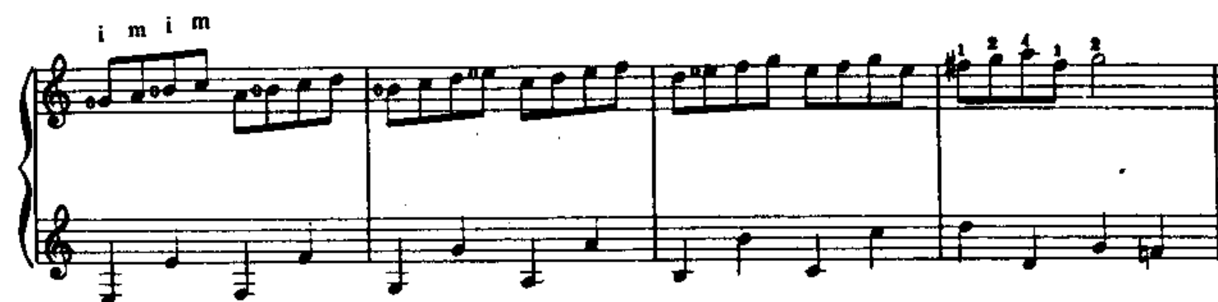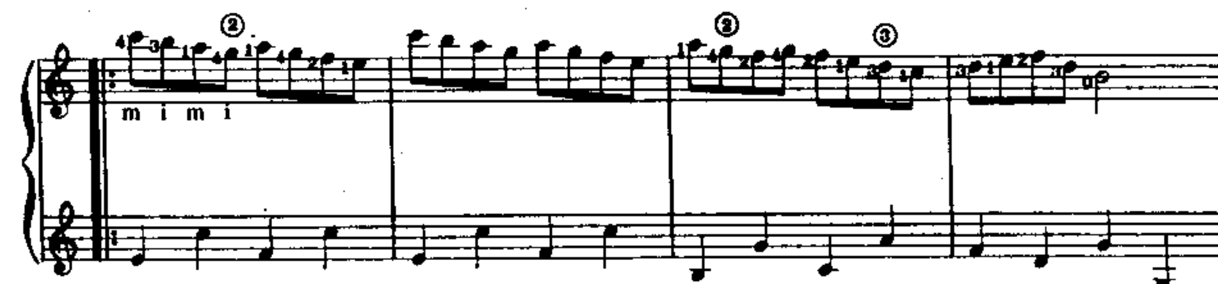


Bài tập 11
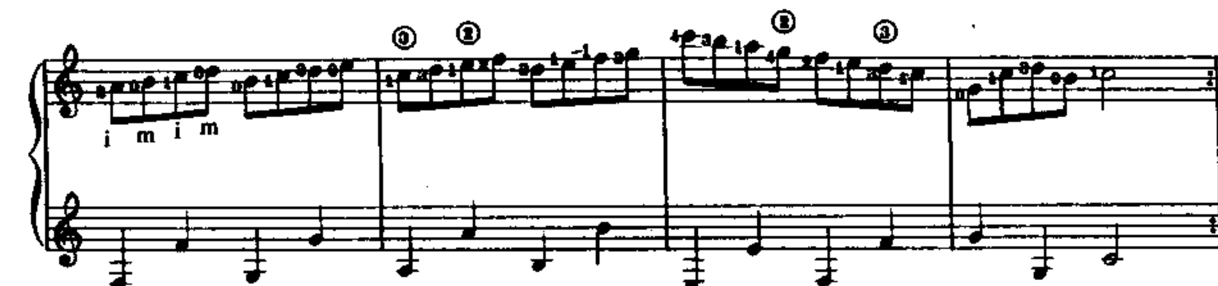


Bài tập 12
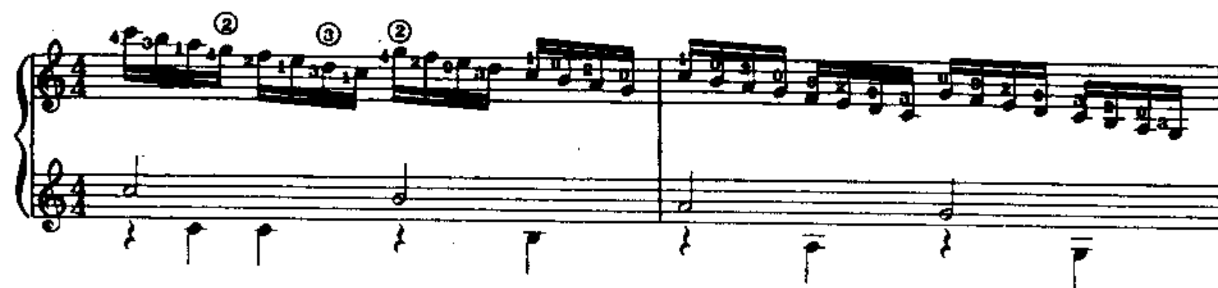


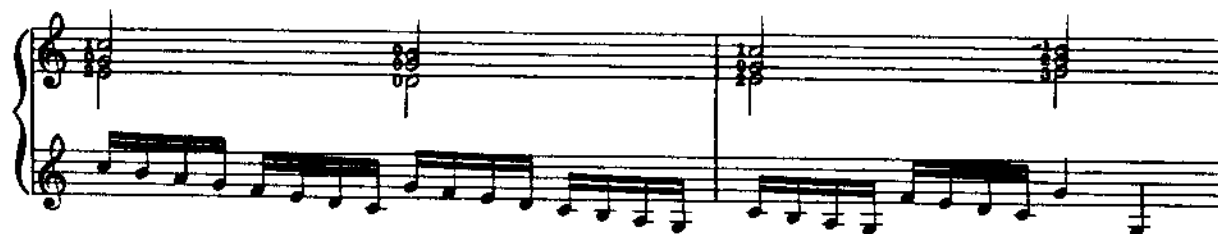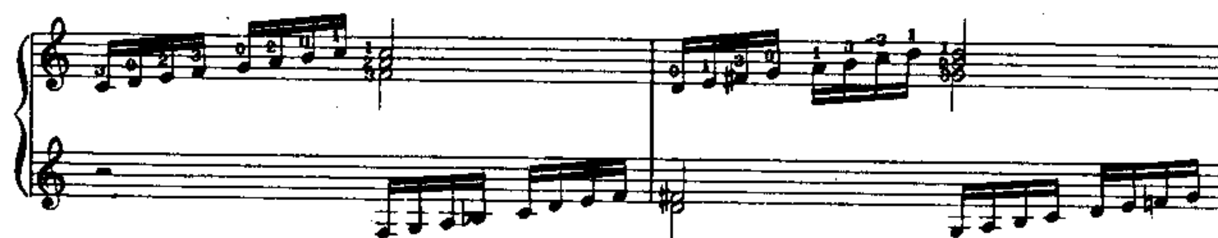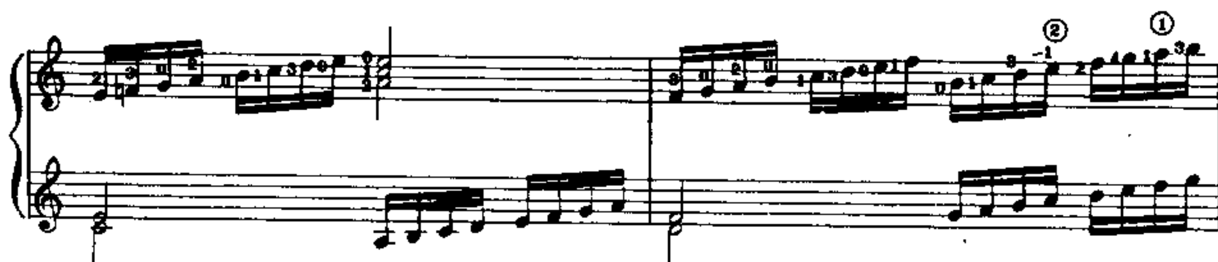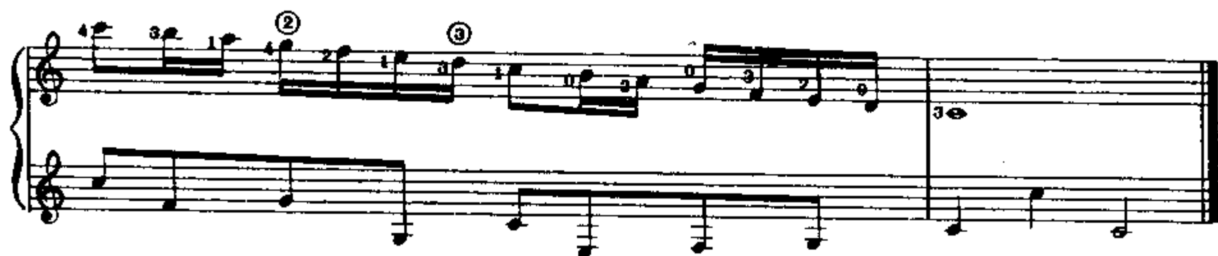






Bài tập 13











BÀI 3

THỊ TẤU, NGĂN 6 – 8
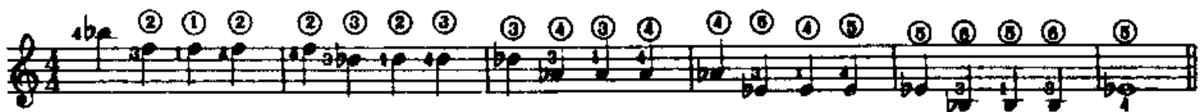
Để tiếp tục hoàn thiện với đàn guitar, việc hoàn toàn thông thạo các thế cao hơn trên cần đàn rõ ràng rất cần thiết. Học viên Piano nắm vững vị trí các nốt trên phím đàn chỉ vài ngày nhưng với guitar sẽ lâu hơn, đôi khi mất cả năm để nắm vững các nốt ở thế cao hơn. Vấn đề này đã được đề cập ở cuốn 1. Nhưng kinh nghiệm cho thấy cần có những nỗ lực để dễ dàng quen thuộc khu vực này.

Cách thức hiệu quả nhất để học các nốt hợp lý là kết hợp lý thuyết với thực hành như thế những gì học trong lý thuyết sẽ được hoàn thiện bằng việc thực hành. Những bài tập sau đây sẽ giúp thiết lập một nền móng, nhưng những nền móng này phải được mở rộng và hoàn thiện ngày càng cao hơn, tốt nhất là mỗi ngày. Một ít phút được dành cho thị tấu mỗi ngày trong việc đọc những bản nhạc mới sẽ thực sự khiến bạn kinh ngạc với kết quả sau một năm.

Phải thừa nhận rằng học viên bây giờ đã biết các nốt từ ngăn thứ 5 trở đi là đã có một số kiến thức về các thế cao hơn. Thế luôn được nhận ra bằng vị trí của ngón thứ 1 và bao gồm luôn cả 3 ngăn kế của ngón thứ 2, thứ 3, thứ 4. Như vậy, thế 5 sẽ bao gồm từ ngăn 5 – 8 và thế 6 là ngăn 6 – 9 v.v...
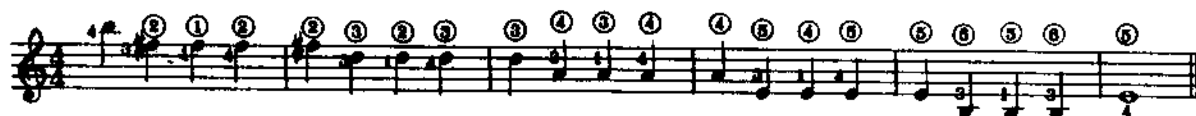
Như ở bước đầu, ôn lại các nốt ở ngăn thứ 6. Rồi cố gắng tập bài tập 14. Bạn sẽ nhận ra rằng mỗi nốt hơi lạ trong bài tập rất quen thuộc trong thế thấp hơn. Sự nhận thức mối tương quan này là bước quan trọng trong việc nắm vững trên cần đàn. Sau khi thực hành bài tập 14 vài lần, tập lại bằng trí nhớ, đọc tên nốt thăng tương ứng với nốt giáng. Chẳng hạn đọc La thăng thay cho Si giáng, Do thăng thay cho Ré giáng...

Bài tập 14
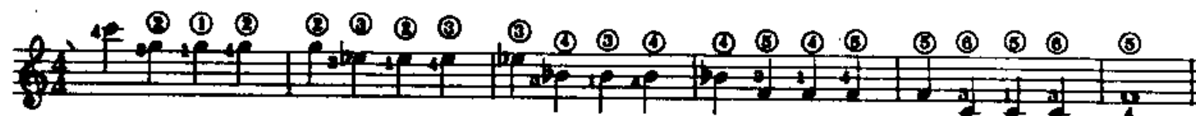


Cũng nguyên tắc đó, bài tập 15 và 16. Các nốt ở ngăn 7 và 8 tương quan với thế thấp hơn, và lưu ý đến cùng hệ thống.

Bài tập 15



Bài tập 16
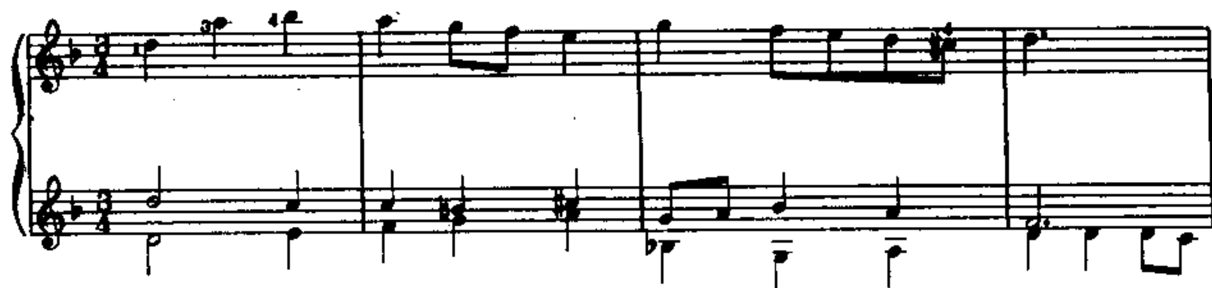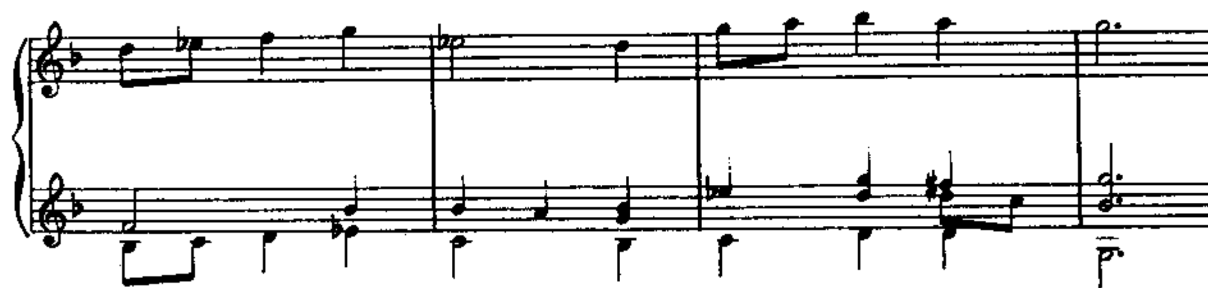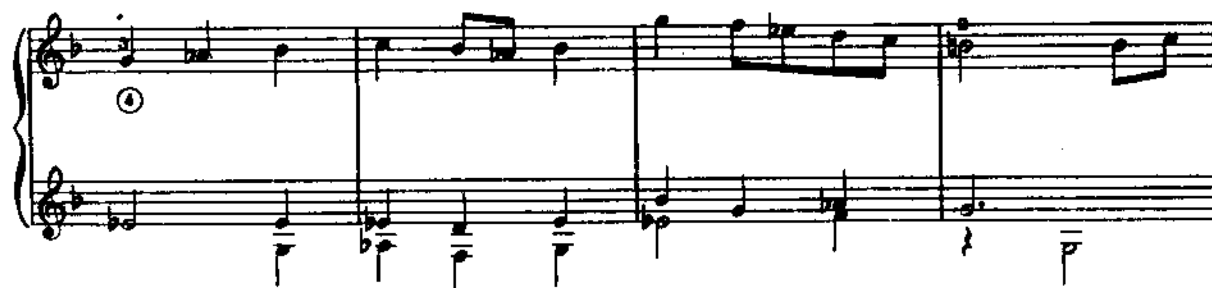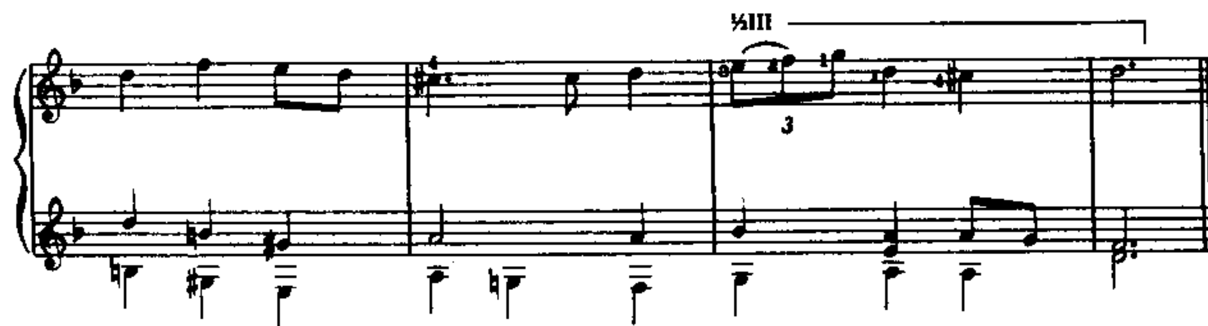


BÀI TẬP TRÍ NHỚ

Bây giờ là một số bài tập thêm nữa để luyện tập và kiểm tra trí nhớ của bạn. Trong bài tập 17 – 20, áp dụng thế đã được chỉ định cho mỗi bài. Nếu khó quá quay lại ôn bài tập 15 – 16 được đặt ra để giúp bạn đọc nốt.

Bài tập 17
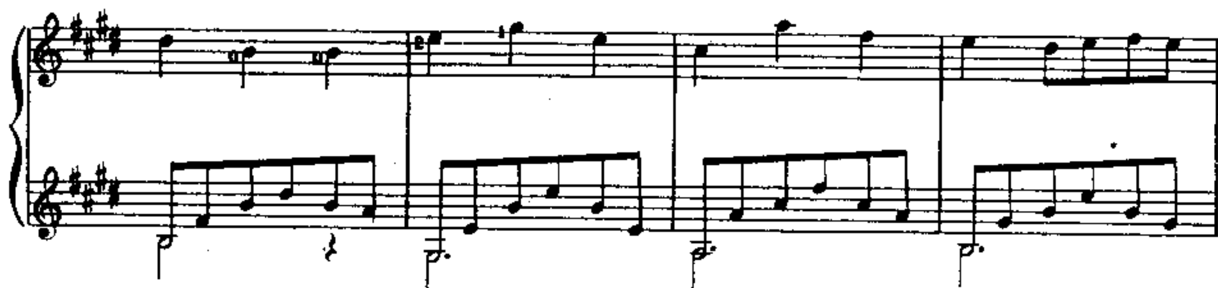
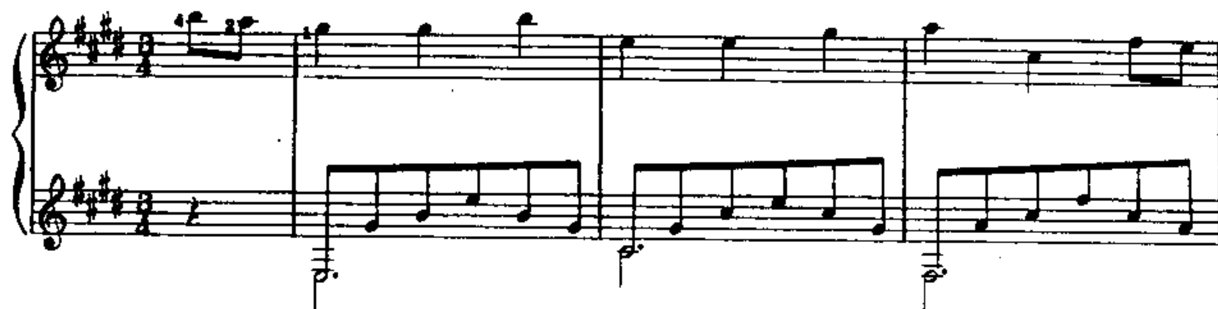
Áp dụng thế 3 suốt bài, chỉ chặn ở những chỗ được chỉ định
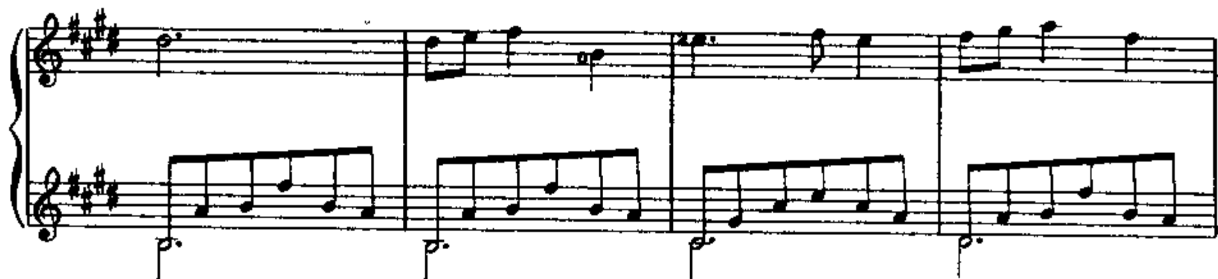




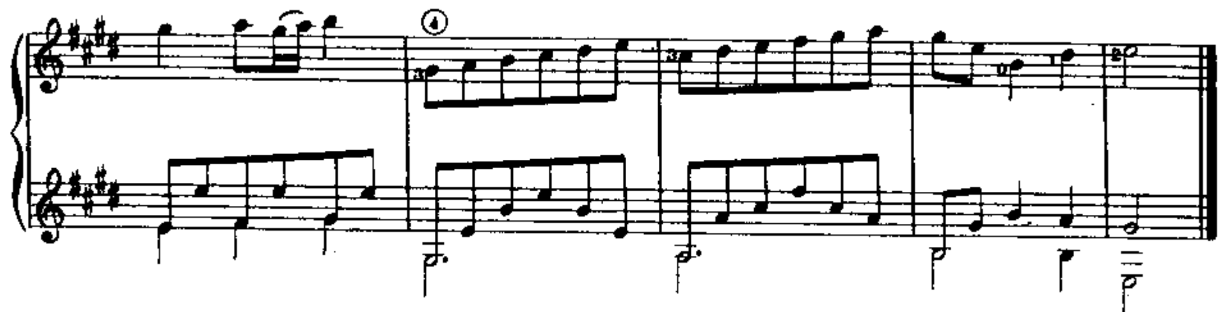

Bài tập 18

Áp dụng thế 4 suốt bài
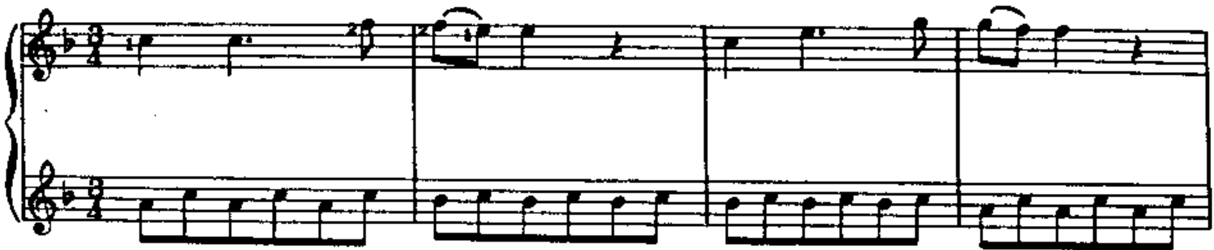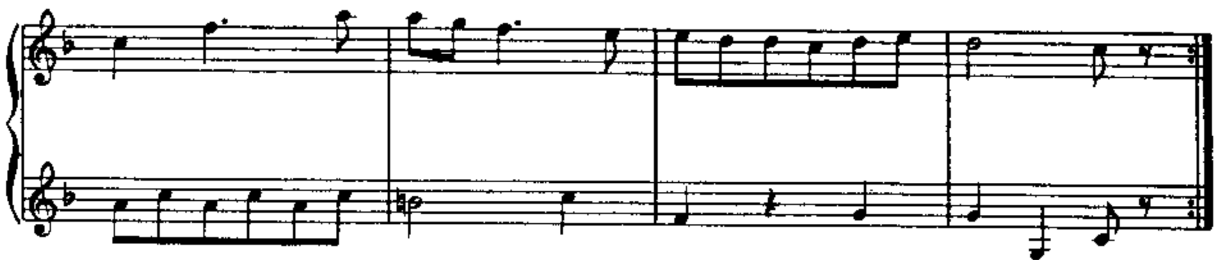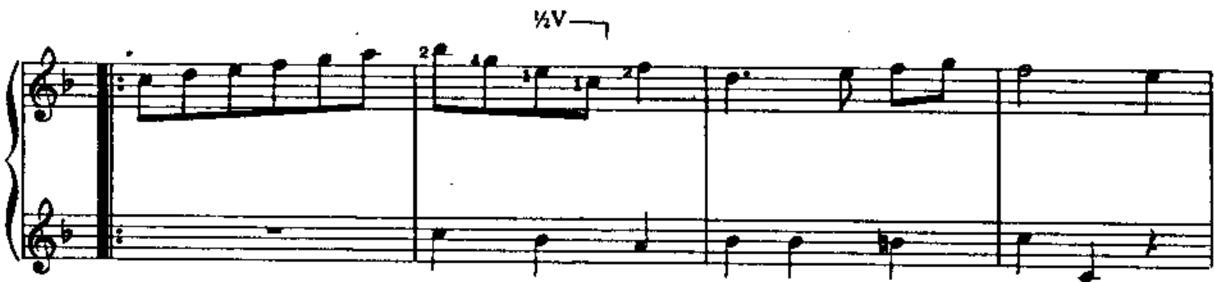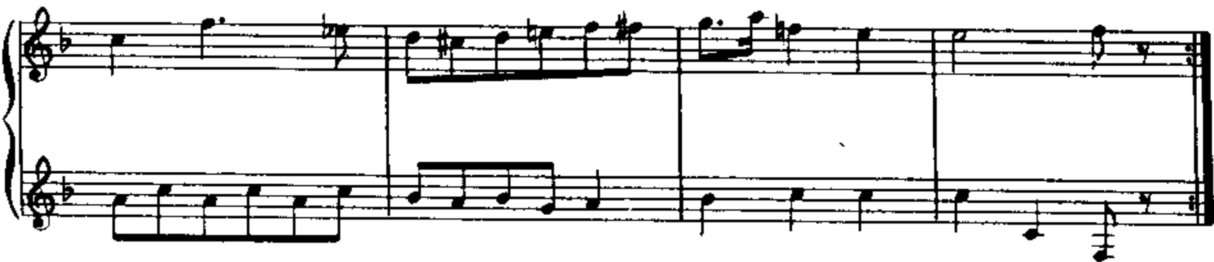








Bài tập 19

Áp dụng thế 5 suốt bài
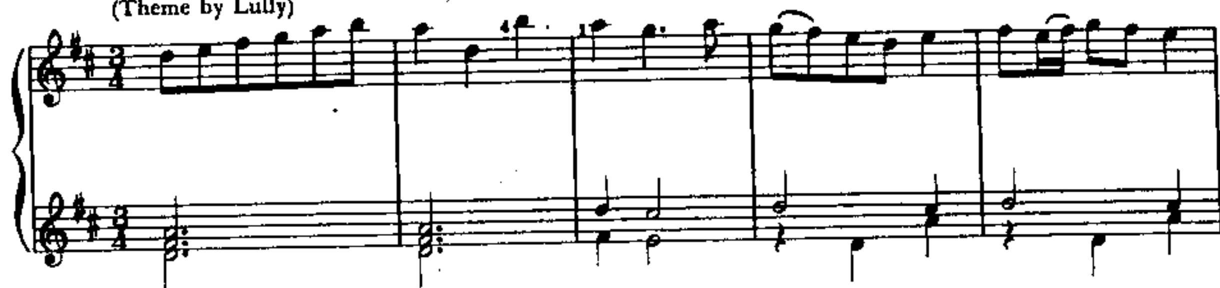








Bài tập 20

Áp dụng thế 5 ngoại trừ những chỗ được chỉ định.



Bài tập 21

(Theme by Sanz)

HỌC NỐT CHO PRÉLUDE
của *Santiago de Murcia.*

Bài Prélude và Allegro theo sau, cả hai được xuất bản vào năm 1732 nằm trong những bản cuối cùng cho guitar baroque trước khi bị suy tàn.

A. Đừng cố giữ chặt ngón tay sau B. Điều này giúp chơi sau đoạn F thuận tiện hơn.

B. Trill có thể bỏ qua lúc này nhưng phải thêm vào sau khi học thí dụ ở bài 9.

C. Liên 3 cần tập luyện để rõ tiếng và tốc độ chính xác.

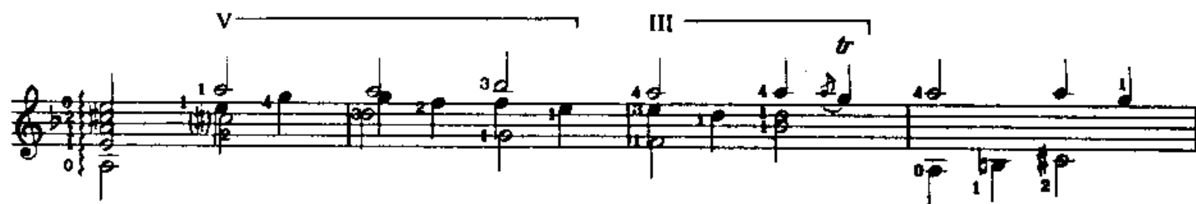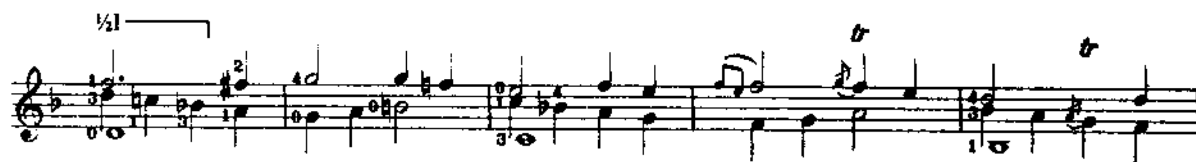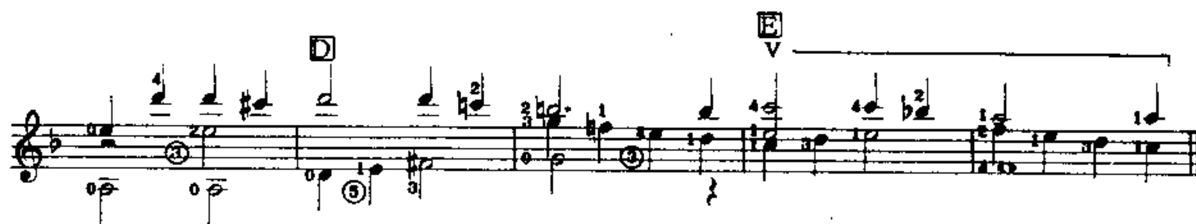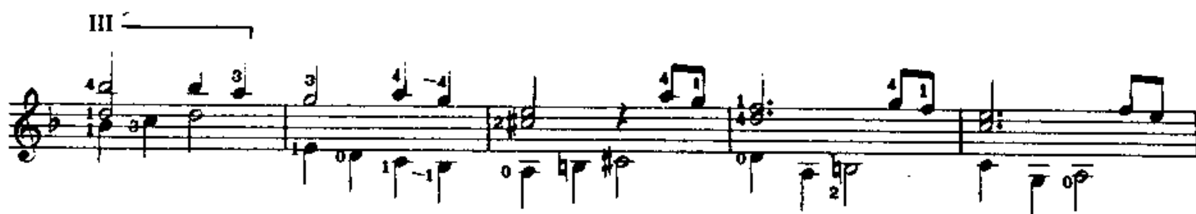
D. Ép dây tốt trên nốt Ré cao sẽ giúp kéo dài.

E. Cho dù cả hai đều có thể được, trong trường hợp này chặn hết nên được tập nhiều hơn chặn nửa.

PRÉLUDE

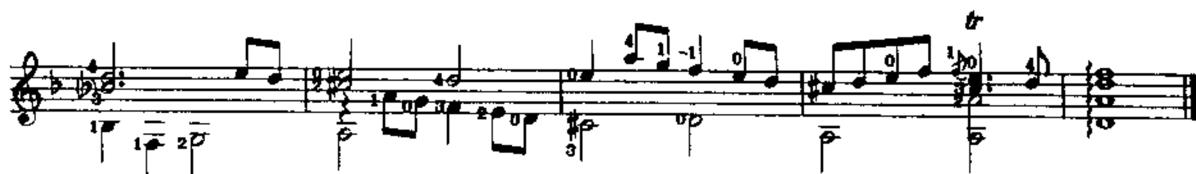
Santiago de Murcia (fl. early 1700s)

Andantino (♩ = 84)


V
III
tr

½I
tr
tr

D
E
V

III

tr

HỌC NỐT CHO ALLEGRO
của *Santiago de Murcia*

Bài này trình bày một số kỹ thuật khó. Nhưng nó rất quan trọng để chơi nhanh hơn nhằm tạo sự tương phản mạnh với bài Prélude trước. Allegro ngụ ý rất vui tươi như tốc độ.
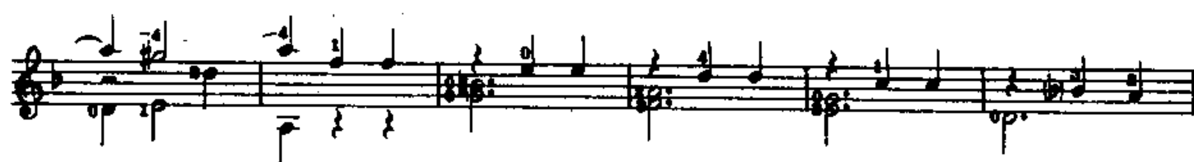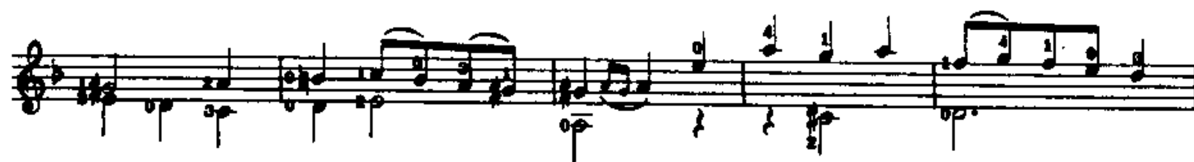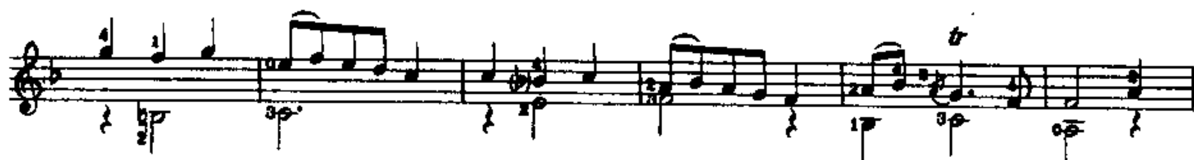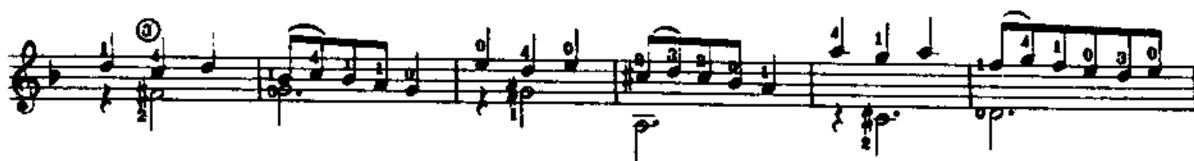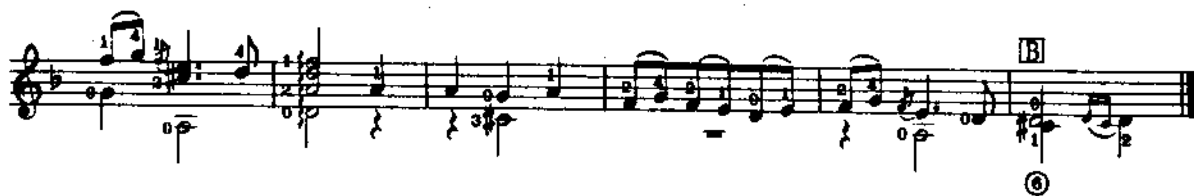
A. Hợp âm La phải được đặt ở đầu ô nhịp. Ngón thứ 1 đặt bẹt xuống đè lên cả nốt La và nốt Mi, cách sử dụng ngón tay thông dụng trong khi ngón 3 và ngón 4 vẫn tự do.

B. Sự mâu thuẫn điển hình của Baroque loại Do thăng sẽ được nhanh chóng điều hợp bởi đồng âm Ré. Dây 6 phải được tập nhiều hơn dây 5 cho nốt Do thăng để tránh sự vô ý làm tắt dần của dây Ré buông.

ALLEGRO

Santiago de Murcia (fl. early 1700s)

(♩ = 176)




tr


B

HỌC NỐT VỚI ANDANTINO ALLA SICILIANA
của *Mauro Giuliani*

Siciliana trong tựa bản nhạc cho chúng ta biết nhịp điệu nhẹ nhàng, vừa phải và có phong cách đồng quê. Nó giới thiệu bài kỹ thuật khó và điều chỉnh là tạo cho chúng ta thực tập đếm nốt có chấm và nốt có 2 chấm.

A. Nốt hoa mỹ (nốt nhỏ) sẽ được chơi bằng cách chơi nhanh của nốt chính (Xem bài 7).

B. Bè trầm dưới nốt móc kép phải được tưởng tượng khi nó không thể ngân dài hợp âm như đã viết. Sự phi lý xảy ra vài lần trong giai đoạn này.

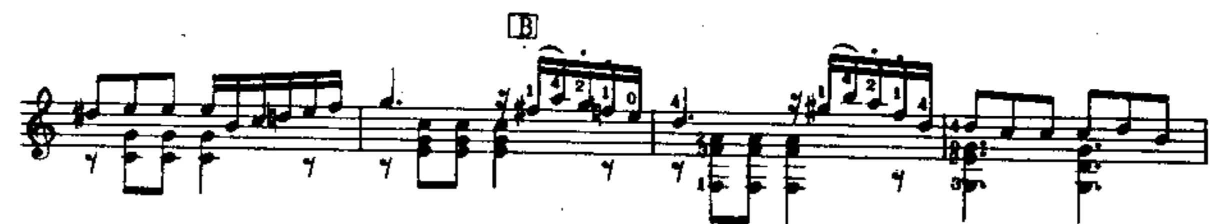
C. Điểm tập luyện. Nếu ngón thứ 3 hoàn toàn đặt trên nốt Sol sẽ không khó khăn gì để vươn ra nửa chặn cho nốt La và Do thăng. Vào thời kỳ Giuliani cần đàn ngắn hơn nên sự vươn ra dễ hơn.
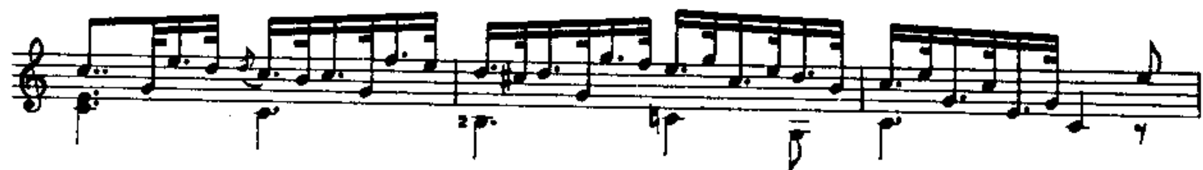
D. Sự chuyển thế nửa chặn sẽ dễ hơn nếu ngón 1 đặt ở thế chặn trên nốt Sol thăng rồi trượt nhẹ đè lên 3 dây.
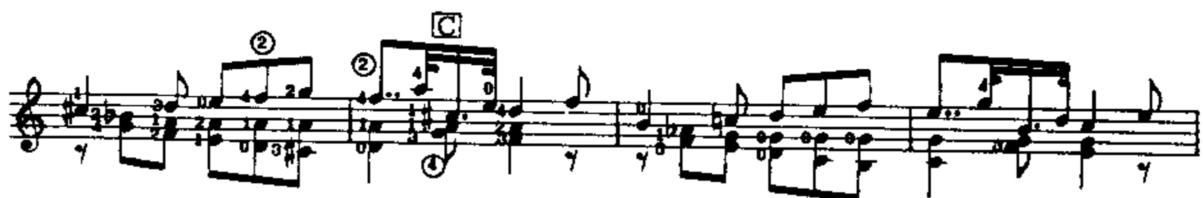
ANDANTINO ALLA SICILIANA

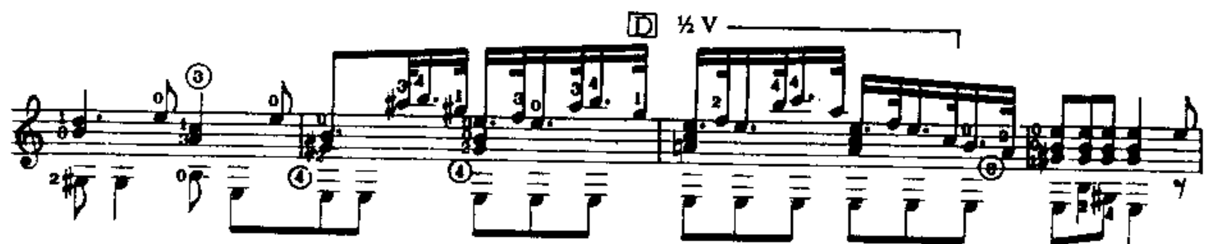
Mauro Giuliani (1781-1829)
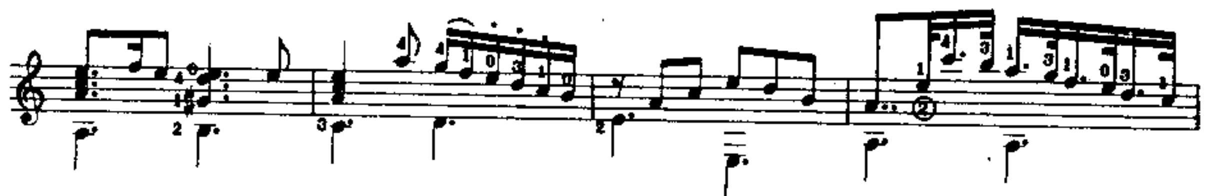
(♩ = 80)
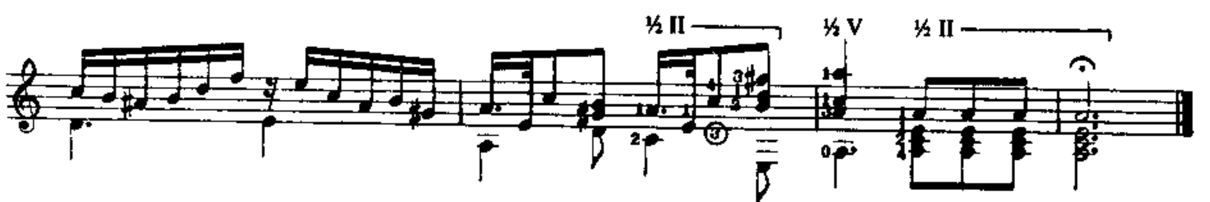

B




C


D
½ V




½ II
½ V
½ II

HỌC NỐT CỦA ANDANTINO
của *Fernando Sor.*

Cho dù có nhiều kỹ thuật thách thức hơn những bản trước, bài Andantino này thường được biểu diễn ở những buổi hòa nhạc và đã được thu thanh bởi Segovia và những nghệ sĩ khác, thế nên nó rất đáng được học và chuẩn bị. Cẩn thận lưu ý tay trái khi chuyển thế và luyện tập nhiều cho những chuyển hợp âm khó hơn sẽ giải quyết được hầu hết các vấn đề kỹ thuật.

A. Đoạn này sẽ được chơi ở thế 5 nhưng chuyển đến thế 3 có vấn đề. Nhìn chung nó tốt hơn như được viết cho dù đòi hỏi phải vươn tay ra vài lần.

B. Ngón 4, 3 và 2 phải ép sát vào nhau khi chơi hợp âm La trưởng ở thế 1.

C. Vì ngón 4 phải nhảy từ dây 1 sang dây 2 khi hợp âm thay đổi ở đây nên yêu cầu phải tập nhiều.

ANDANTINO, Op.2 No.3

Fernando Sor (1778-1839)

6th string to D
(♩ = 84)

B

½ VII

1.

2.

½ VII C

III

½ V

½ III ½ I

III

V

BÀI 4

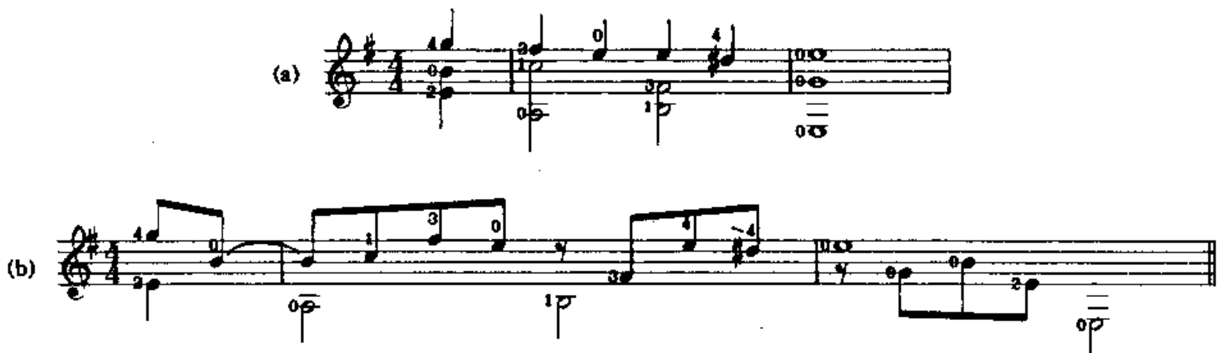
RẢI

Một thể loại khác của hợp âm rời được biết đến là rải, tiêu biểu cho khía cạnh quan trọng của kỹ thuật tay phải. Khi thực hành như bài tập nó có ích cho việc phát triển và cân bằng và các ngón tay gảy đều nhau, đặc biệt khắc phục vấn đề của ngón đeo nhẫn (a).

SỰ QUAN TRỌNG CỦA LỊCH SỬ
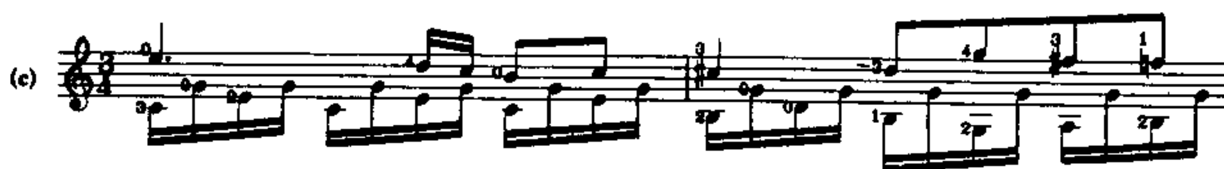
Trong âm nhạc của cuối thời kỳ phục hưng, thông thường các nghệ sĩ guitar và đàn luýt chơi theo cách rải nhẹ nhàng, với các ngón tay ngón nọ tiếp theo ngón kia mau lẹ tạo ra một âm thanh rì rào. Hiệu quả như thế cũng đạt được bằng cách gảy hợp âm với một cú gảy của ngón tay cái. Chỉ ở những chỗ hợp âm được chơi như một âm thanh duy nhất còn thường thì cách thể hiện này thành một đặc thù trong âm nhạc.

Kỹ thuật được phát triển trong thời kỳ baroque thành một phong cách chơi mới, khi hòa âm được rời ra một cách phong phú thành rải nhịp nhàng. Được biết dưới phong cách rời, sáng kiến móc dây đã hoàn toàn ảnh hưởng đến toàn thể âm nhạc, đặc biệt các tác giả sáng tác cho nhạc cụ có phím. Sự thay đổi này đem lại từ một chồng hòa âm đến cách hợp âm rời thế được nghe rõ ràng bằng cách chơi theo thí dụ đơn giản sau đây. Trong thí dụ (a) kết theo kiểu cổ điển còn trong thí dụ (b) hòa âm cũng thế nhưng theo phong cách rải.
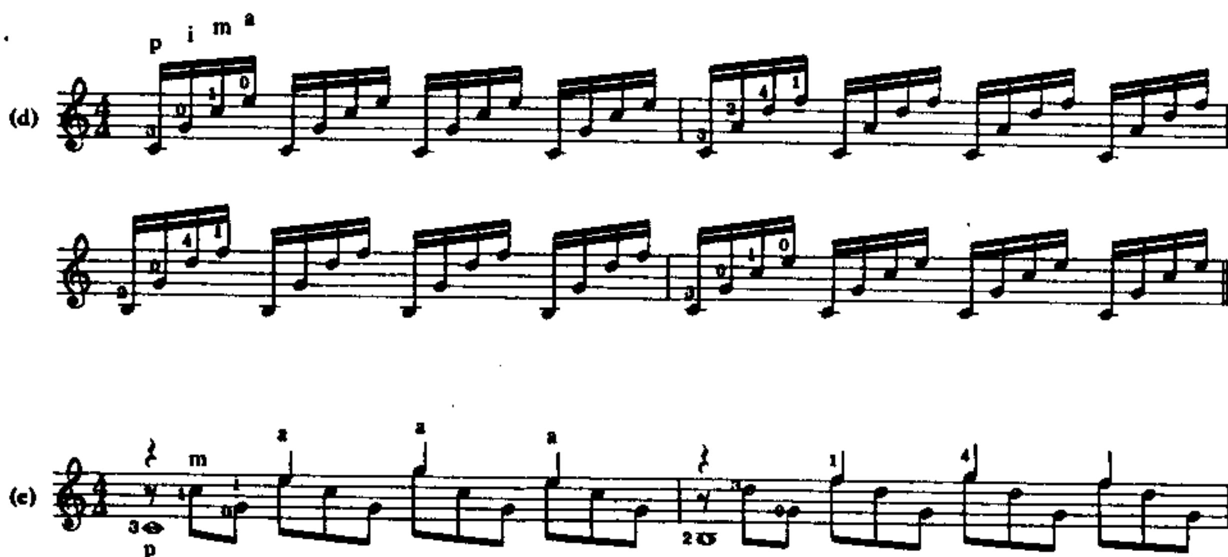


Alberti bass

Sử dụng rải lặp lại liên tục trong âm nhạc đã có từ đầu thế kỷ 18. Bè trầm loại này làm nền cho giai điệu được biết dưới cái tên quen thuộc như bè trầm Alberti sau nhà soạn nhạc Domenico Alberti (1710-1740). Như một khuôn mẫu, nó rất phổ biến với những người chơi guitar cổ điển vào thế kỷ 19, và nó được áp dụng với nhiều nhà soạn nhạc. Giuliani là một, áp dụng nó trong việc mở rộng trong Divertissent, opus 78 của ông như trong thí dụ (c). Kể từ thời kỳ đó, arpeggio đã phát triển như một đặc trưng và phù hợp với guitar, tạo thành nền tảng cho hầu hết tác phẩm hấp dẫn trong biểu diễn.



KỸ THUẬT ARPEGGIO

Mặc dù kỹ thuật chính của rải cần phải sử dụng móc dây, ép dây cũng thường áp dụng ở những chỗ nốt đơn xuất hiện trong giai điệu. Sự khác biệt có thể dễ dàng nhận ra ở hai thí dụ sau đây:
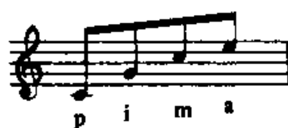


Ở thí dụ (d) rải được sử dụng cho giai điệu chính, và kỹ thuật thích hợp là rải với móc dây toàn bộ. Như thế đương nhiên sẽ được áp dụng đệm cho ca khúc.

Trong thí dụ (c) những nốt có đuôi quay lên của liên ba là một phần của giai điệu, và với những nốt này, ép dây sẽ được sử dụng. Tuy nhiên đây chỉ là một sự lựa chọn hơn là một qui luật, mà những gì cần là hơi nhấn mạnh của những nốt giai điệu, mà cũng có thể thực hiện bằng móc dây hơi mạnh. Nhìn chung tốt nhất là nên tập loại này có hai cách và sử dụng kỹ thuật nào tốt hơn là tùy thức vào tiết điệu và tốc độ của bản nhạc.

QUI ĐỊNH CỦA TARREGA

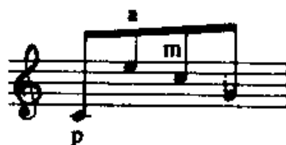
Ở đây cần phải hai định luật của Francisco Tárrega về sự sắp xếp các ngón, mà điều này hiếm khi được người nghiệp dư hiểu thấu đáo.

Qui định thứ nhất nói về rải nốt đi lên:



Trong tình huống này, trước khi rải, các ngón p, i, m, a được đặt sẵn trên dây như khi chơi hợp âm. Khi ngón cái gảy nốt Do, các ngón i, m và a vẫn đặt ở vị trí để chờ đến lượt. Sau khi ngón i được gảy ngón m, a vẫn đặt tại chỗ. Đến lượt ngón m được gảy ngón a vẫn giữ lại cho đến khi được gảy xong nốt Mi. Trong thực hành khi rải nhanh liên tiếp các ngón i, m, a có khuynh hướng tìm vị trí của chúng khi ngón cái gảy hơn là đặt sẵn. Hiệu quả của rải đi lên theo cách này là tay phải an toàn và chính xác bởi các nốt đã được chuẩn bị trước.

Qui luật thứ hai áp dụng cho rải khi ngón cái gảy theo hướng xuống:
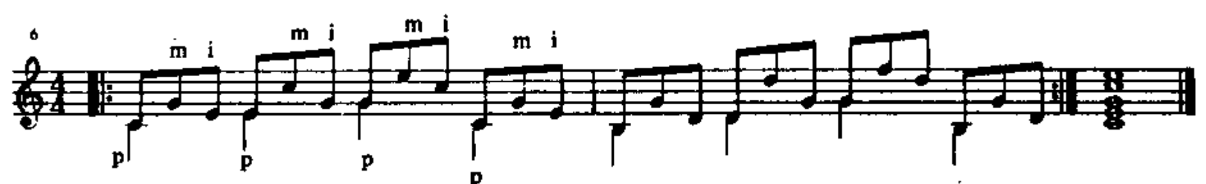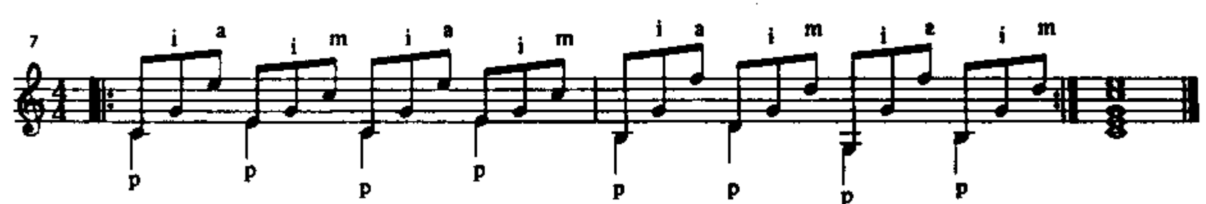


Trong trường hợp này chỉ những ngón bên ngoài đặt sẵn trên dây trước, ở đây là ngón p và a.

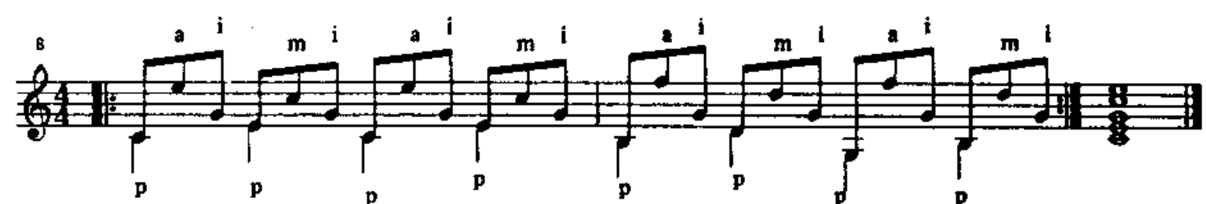
Mục đích hai qui định của Tarrega là giống nhau ở: tăng sự bảo đảm từ từ của sự chuẩn bị trước. Tuy nhiên, ngược lại khi rải theo hướng xuống, việc đặt sẵn tất cả ngón được cho là không cần thiết vì không hiệu quả.
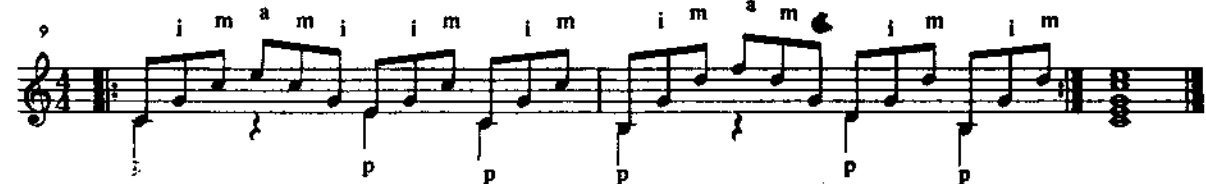
BÀI TẬP CỦA GIULIANI CHO TAY PHẢI

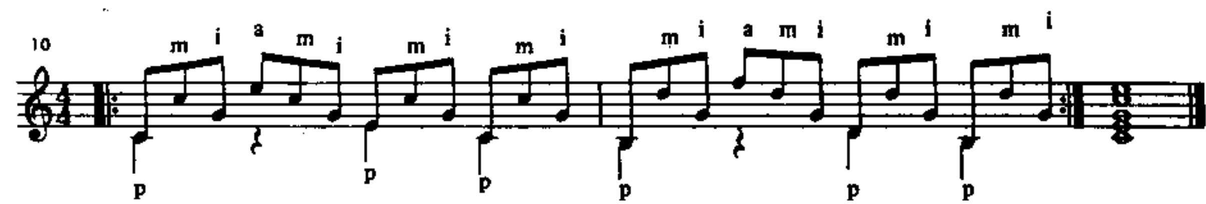
Những tuyển chọn của bài tập này là từ opus 1 của Mauro Giuliani, và đến ngày nay vẫn được cho là bài tập tiêu chuẩn hàng ngày. Các ngón được cho sẵn nhưng các học sinh thích tìm tòi có thể tìm ra sự thay đổi hợp lý cũng như khám phá những hợp âm khác lạ.

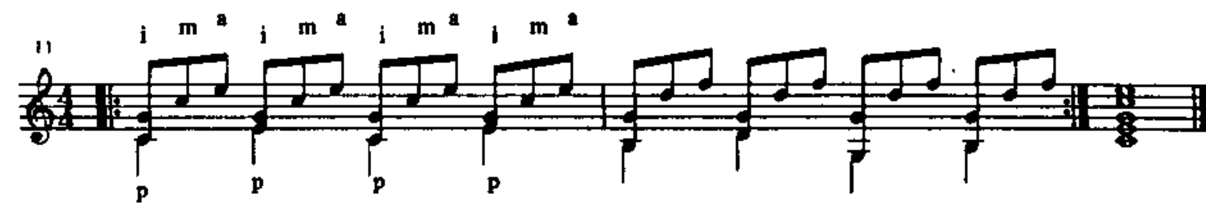

6
m i m i m i m i
p p p p
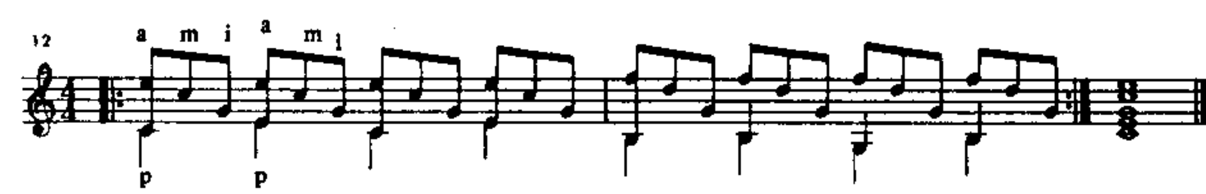

7
i a i m i a i m i a i m i a i m
p p p p p p p p


8
a i m i a i m i a i m i a i m i
p p p p p p p p


9
i m a m i i m i m i m a m i m i m
p p p p p


10
m i a m i m i m i m i a m i m i m i
p p p p p p


11
i m a i m a i m a i m a
p p p p


12
a m i a m i
p p

13

i m a a m i

p p p p

14

m i a m i a

p p

15

a i m a i m

p p

16

m i a m i m i a m i m i a m i m i a m i

p p p p

17

i i i i i i i i i i i i

p p p p p p p p p p p p

18

a
m

p p i

a
m

p p i

19

a
m

p p i

a
m

p p i

20

a a
m m

p p i p p i

21

a a a a
m m m m

p p i p p i

22

a a a a
m m m m

p p i p p i

23

a a a a
m m m m

p p i p p i

24

a a a a a a
m m m m m m

p p i p p i

25

i mi i i mi i imi i i mi i

p p p p p p p

26

mim i mim i mim i mim i

p p p p p p p

27
i i mi mimam i imi mimam
p p p p p p

28
i a imi i a i mi i a imi i a imi
p p p p

29
im i a i imiai imi a i imi ai
p p p p

30
i mia aim i i mia aim i
p p p p p p p p

31
imami imami imami imamı
p p p p

32
amima amima amima amima
p p p p

33
i a im ia im
p p p p

34
i ima i ma i ima i ima
p p p p p p

35
amami amami amami amami
p p p p
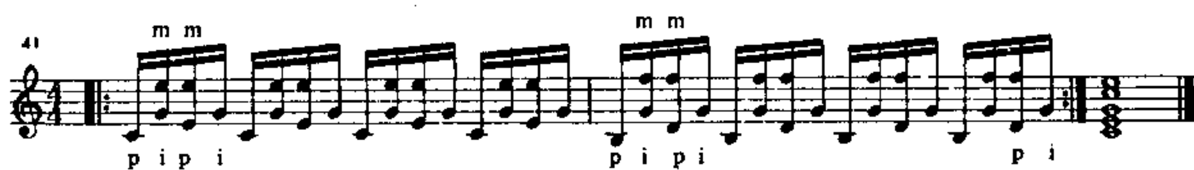
36
m m
p i p i p i p i
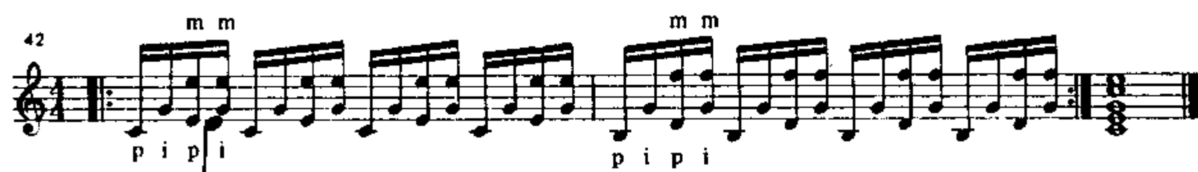
37
m m
p i p i p i p i
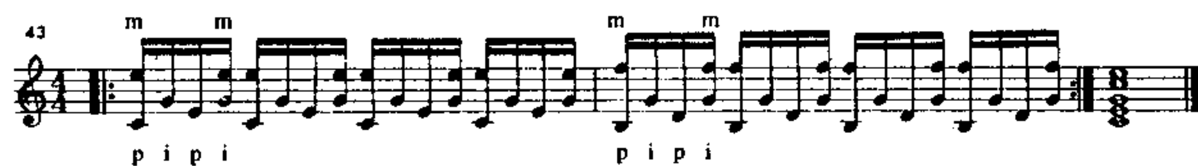
38
m m
p i p i p i p i
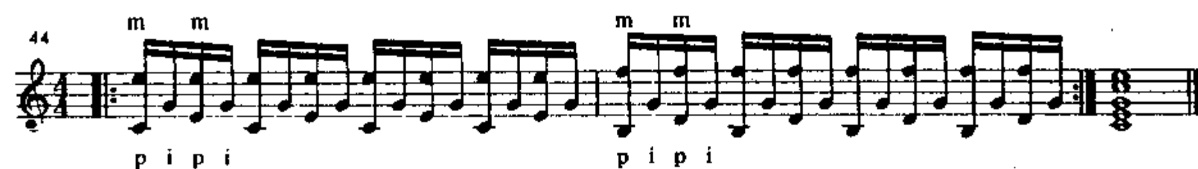
39
m m
p i p i p i p i
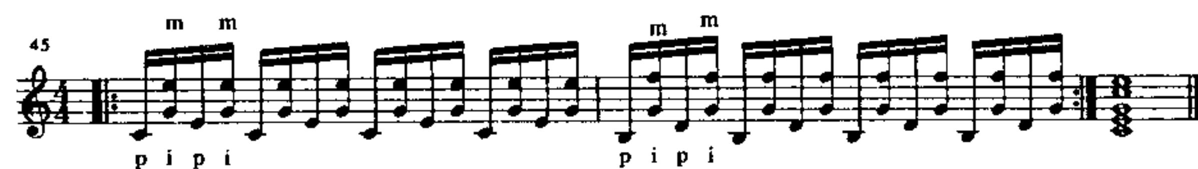
40
m m m m
p i p i p i p i
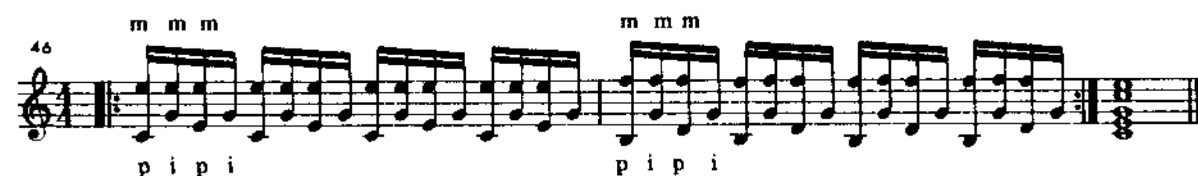

41
m m
m m
p i p i
p i p i
p i
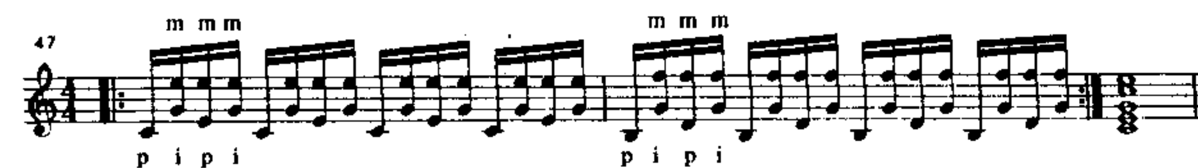

42
m m
m m
p i p i
p i p i


43
m m
m m
p i p i
p i p i


44
m m
m m
p i p i
p i p i


45
m m
m m
p i p i
p i p i


46
m m m
m m m
p i p i
p i p i


47
m m m
m m m
p i p i
p i p i

48
m m m m m m
p i p i p i p i

49
m m m m m m
p i p i p i p i

50
m m m m m m m m
p i p i p i p i

51
m i m i
p p p p p

52
m i m i
p p p p p

53
m i m i
p p p p p

54
m i m i
p p p p p

55

56

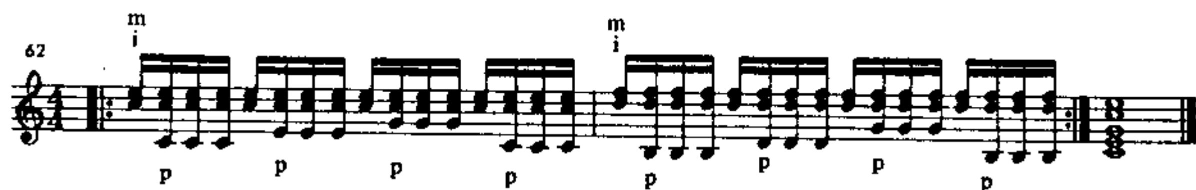
57

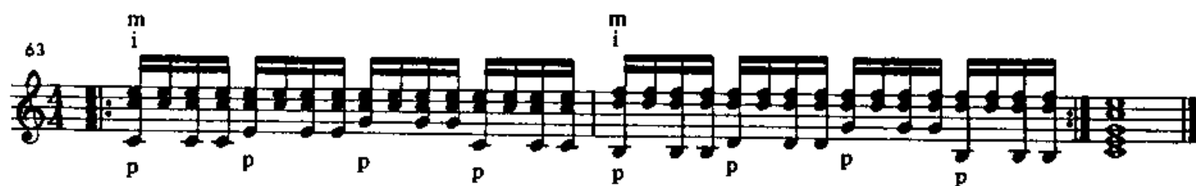
58
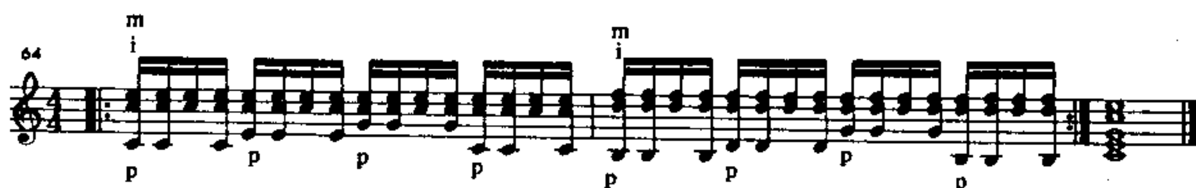
59

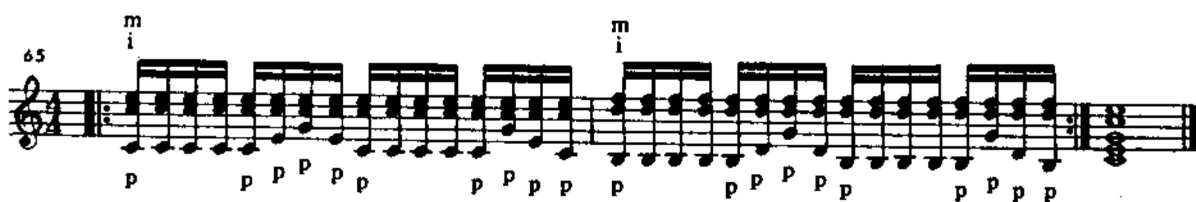
60

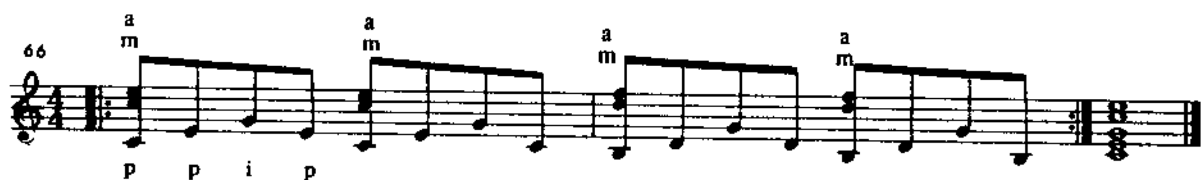
61
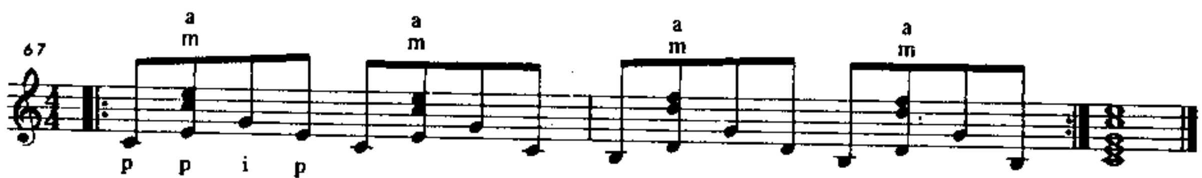

62
m
i
m
i
p p p p p p p p
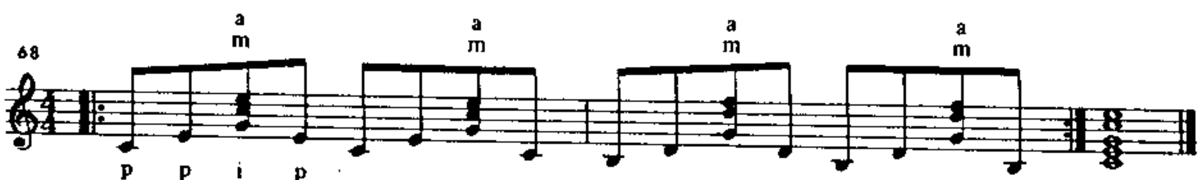

63
m
i
m
i
p p p p p p p p


64
m
i
m
i
p p p p p p p p


65
m
i
m
i
p p p p p p p p p p p p p p p p p p p p p p p p


66
a
m
a
m
a
m
a
m
p p i p


67
a
m
a
m
a
m
a
m
p p i p


68
a
m
a
m
a
m
a
m
p p i p

69

a a a a
m m m m

p p i p

70

a a a a
m m m m

p p i p

71

a a a a
m m m m

p p i p

72

a a a a
m m m m

p p i p

73

a a a a
m m m m

p p i p

74

a a a a
m m m m

75

a a a a
m m m m

p p i p

76

a m · a m · a m · a m

p p i p

77

a m · a m · a m · a m

p p i p

78

a m · a m · a m · a m

p p i p

79

a m · a m · a m · a m

p p i p

80

a m · a m · a m · a m

p p i p

81

i m i · i m i

p · p · p · p

82

m i m · m i m

p · p · p

83 i m i a i m i i m i a i m i p

84 m i m a m i m m i m a m i m p p 6
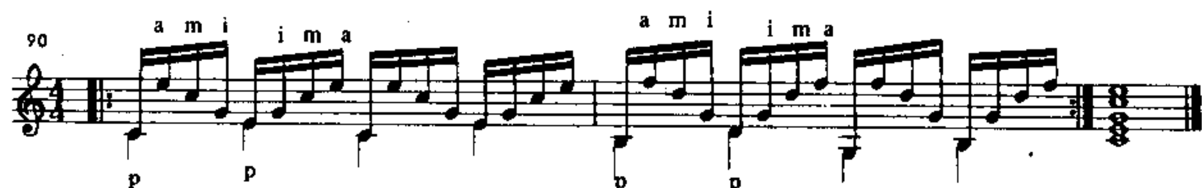
85 i a i i m i i a i i m i p p
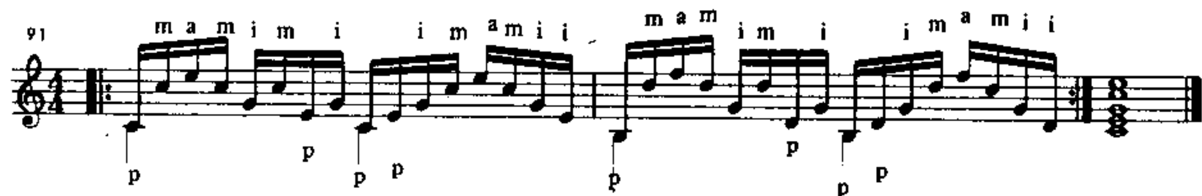
86 a i m a i m a i m a i m p p
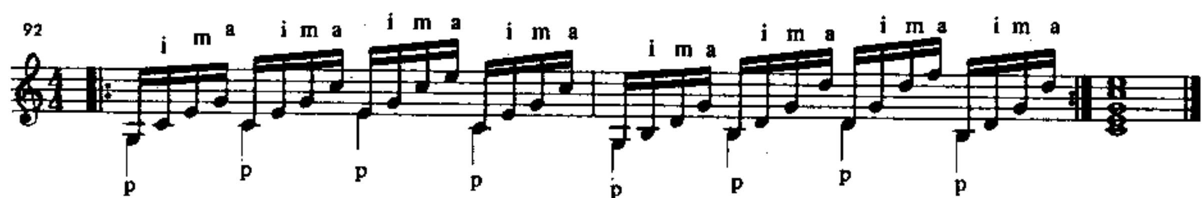
87 i m a i m a i m a i m a p p

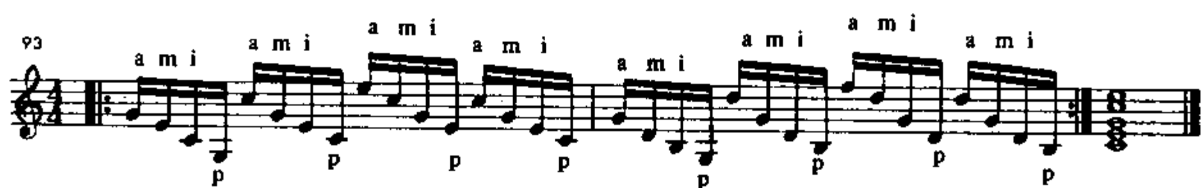
88 a m i a m i a m i a m i p p
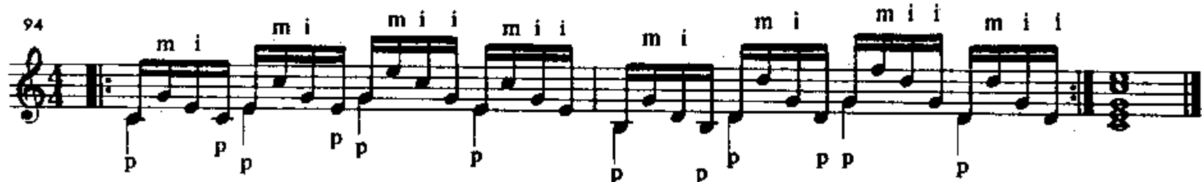
89 i m a m i i i m a m i i p p p p p p

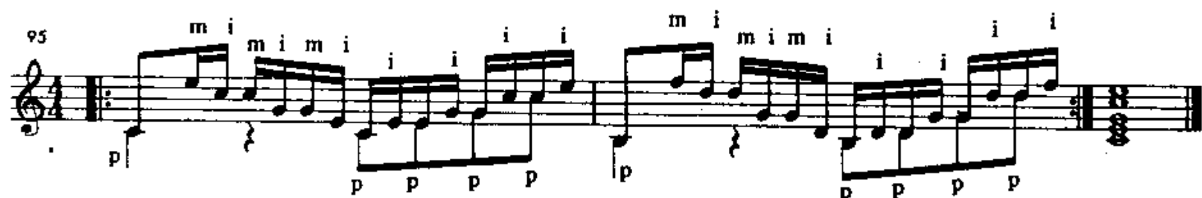

90
a m i i m a a m i i m a
p p p p

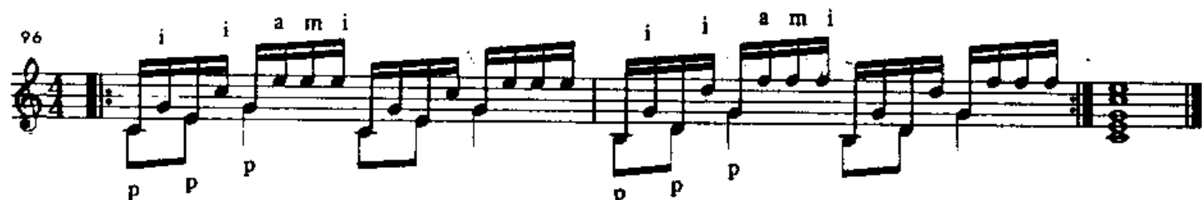

91
m a m i m i i m a m i i m a m i m i i m a m i i
p p p p p p p p p


92
i m a i m a i m a i m a i m a i m a i m a i m a
p p p p p p p p


93
a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i
p p p p p p p p


94
m i m i m i i m i i m i m i m i i m i i
p p p p p p p p p p p p p


95
m i m i m i i i i i m i m i m i i i i i
p p p p p p p p p p


96
i i a m i i i a m i
p p p p p p

97

m a i m i i m a i m i i

p p p p

98

i m i i m i i m i i m i i m i i m i i m i i m i

p p p p p p p p

99

m i i m i i m i i m i i m i i m i i m i i m i i

p p p p p p p p

100

a m i i m a a m i i m a a m i i m a a m i i m a

p p p p p p p p

101

i a i a i a i m i i i i a a i a i m i i i i

p p p p p p p p

102

i m i a i m i i i i i i m i a i m i i i i i

p p p p p p p p p p

103

i m i a i m i m i i i i i m i a i a i m i i i i

p p p p p p p p

104

105

106

107

108

109

110

111

m m m a m a a a m a a m

p p i p p i p p i p p i p p i p p i p p i p p i

112

a a a a
m m m m

p i p p i p p i p p i p p i p p i p p i p p i p

113

a a
m. m

p p p p p p p p p p p p i p p p

114

a m a m a m a m
m i m i m i m i

p p p p p p p p p p p p p p p p

115

a m i i a m i i

p p p p p p

116

a i m a i m a

p p p p p p p p p p p p p p p p

117

118

119

120

VARIATION ON LA FOLIA

François de Fossa (fl. early 1800s)

Andante (♩ = 56)

A

HỌC NỐT BÀI VARIATION ON LA FOLLA
của *François de Fossa*

Nét quyến rũ đặc biệt của bài rải đơn thuần này (xuất bản 1820) ở chỗ sự chuyển đổi dây ở những chỗ nghỉ. Kết quả rung quá mức là có chủ ý – phong cách được biết như là campanelas (tiếng chuông) – Nếu không cố gắng khiến nốt kém ngân.

A. Ngón 4 di chuyển càng êm ái càng tốt từ dây 4 sang dây 5. Dĩ nhiên cần thiết phải giữ nhịp khi nhấc khỏi nốt Do dây 4 trước khi hết trường độ nốt đen.

HỌC NỐT BÀI VARIATION
của *Fernando Sor*
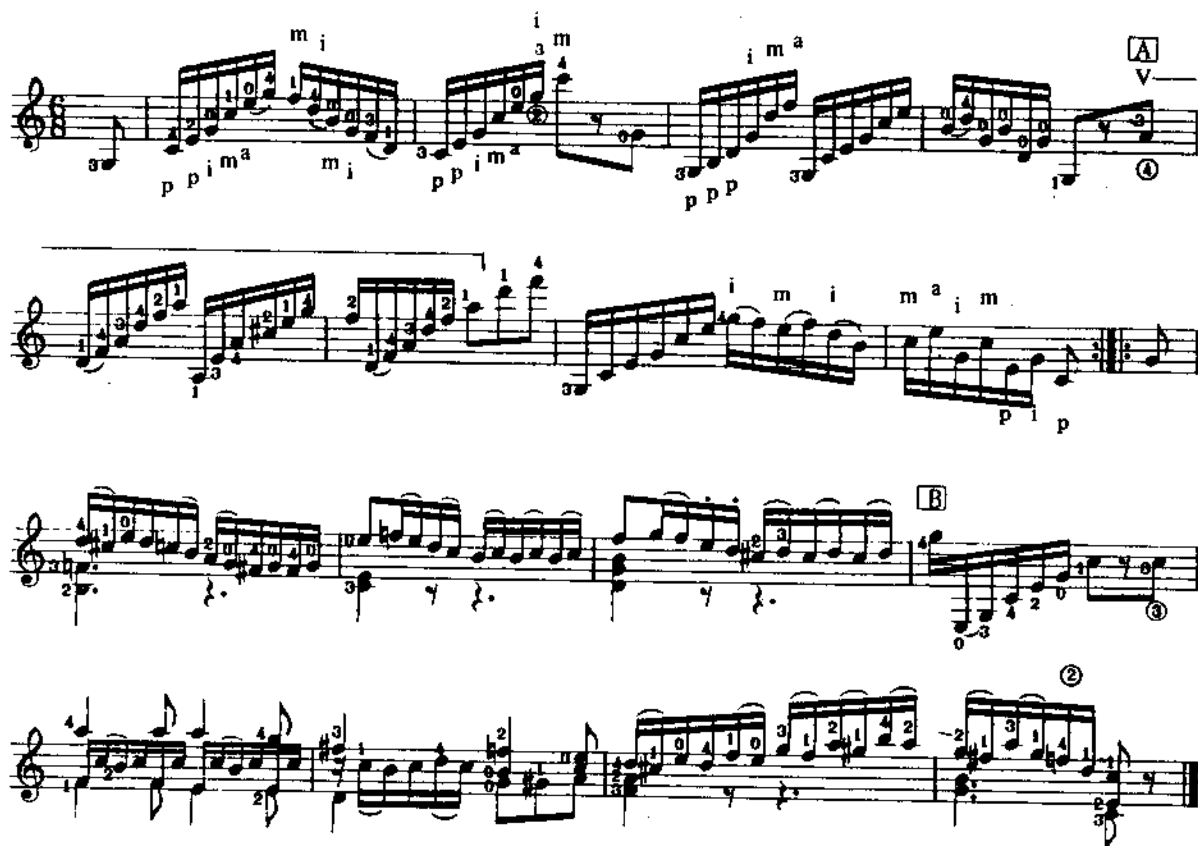
Trích đoạn từ Theme and Variations opus 15 của Sor, đáp ứng rất có lợi khi muốn mở rộng thêm rải. Một khi ngón tay đã thuần thục và thuộc bản nhạc rồi tôi đề nghị tăng tốc độ lên tối đa nếu có thể kết hợp với sự chính xác hoàn toàn.

A. Sau khi đặt ngón tay thứ 3 vẫn giữ nó như thế khi ô nhịp kế nốt đó vẫn còn. Bên cạnh sự thoải mái cho ngón tay, điều này giúp tay được vững vàng.

B. Đừng cố giữ nốt Sol cao, ngón 4 cần cho nốt Do thấp.

VARIATION, Op. 15 No.4

Fernando Sor (1778-1839)



HỌC NỐT BÀI PRÉLUDE IN D
của J. S. Bach

Bản Prélude này là bản Sonata đầu tiên của Bach cho Cello không đệm, đã từ lâu được các nghệ sĩ guitar ưa thích, đem lại sự hấp dẫn cho sự rèn luyện rải với chất lượng âm thanh đều đều, đầy đặn. Bản Prélude này cho phép sử dụng nhịp độ rộng rãi đáng kể. Ghi chú tốc độ ở đây là của riêng tôi.

A. Sử dụng ép dây trên Ré thăng để làm nổi lên bè cao. Lý tưởng là nốt Ré thăng được kéo dài, nhưng điều này đòi hỏi sự rắc rối của ngón tay khiến dường như làm ngắt quãng sự trôi chảy của bản nhạc.

B. Đây là ngón bấm lạ lùng nhưng không khó nếu ngón thứ 2 vẫn cố định trên nốt La còn ngón thứ nhất đưa ra sau để bấm nốt Do thăng.

C. Cho ô nhịp này và 3 ô nhịp kế tiếp giai điệu được chuyển sang dây 3 để duy trì âm thanh chất lượng âm thanh đều nhau.

D. Những âm giai chromatic đi lên sẽ tạo ra một sự mạnh dần lên đến nốt Ré cao sẽ được chơi với ép dây để làm nổi lên âm thanh trong như tiếng chuông.

PRELUDE IN D

J. S. Bach (1685–1750)

(♩ = 46)

½II

II

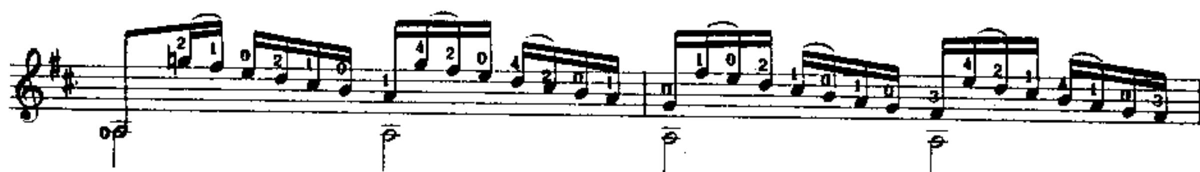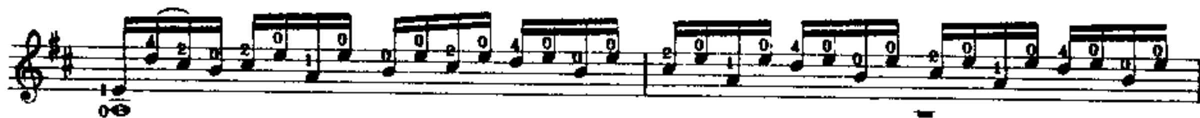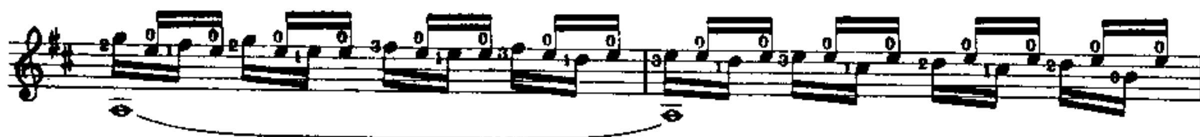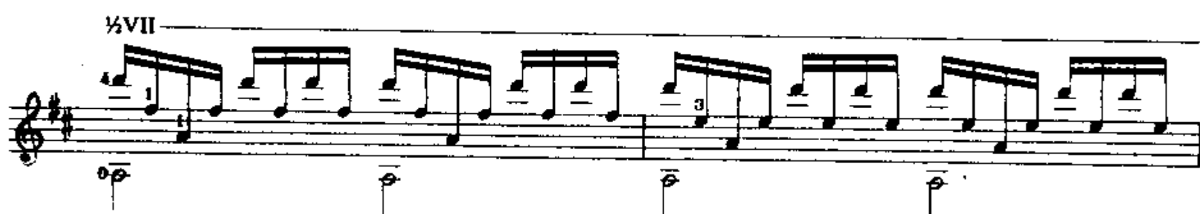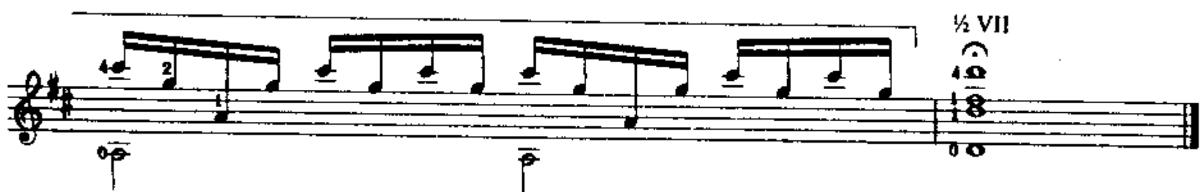
A

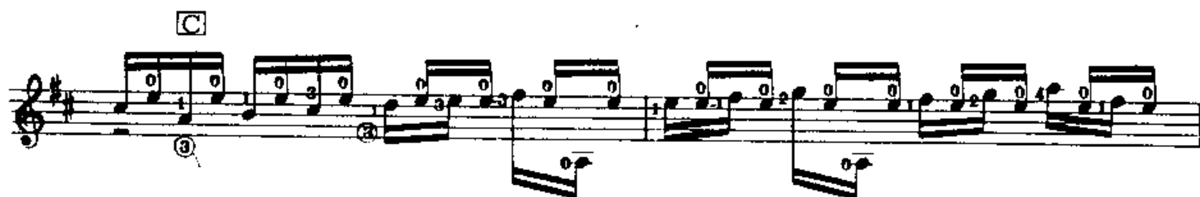
½II

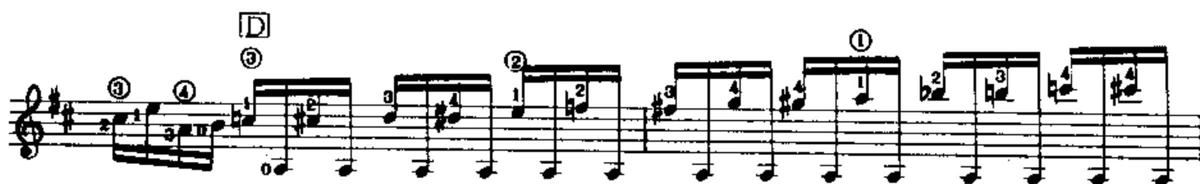
II

B

½ II




C


D

½VII

½ VII

HỌC NỐT VỚI STUDY No. 1
của *Frédérick Hand*

Bài học quyến rũ này của Nghệ sĩ guitar Fréderick Hand (đã được thu âm bởi chính tác giả bởi Hamreem Record HRS 7702) giới thiệu một âm thanh khá đương đại và một nhịp độ hơi bất thường là 5/8. Ký hiệu đặc trưng của tác giả cho nhấn và cho ép dây của tam giác nhỏ (▽) giúp làm rõ ràng những chỗ cần nhấn.

A. Chắc chắn sự vươn tay là cần thiết ở chỗ này, nhưng với sự luyện tập thì đoạn này trở nên rất đơn giản.

B. Để thực hiện Glissando, thường được viết tắt là gliss, ngón thứ 4 vẫn đè trên dây trong khi tay chuyển xuống nốt Sol. Điều này có nghĩa là âm thanh thoáng qua giữa nốt Si giáng và nốt La nhưng sự di chuyển phải thật trơn tru để không ngắt quãng nhịp điệu.

STUDY NO. 1

Frederic Hand (b. 1947)

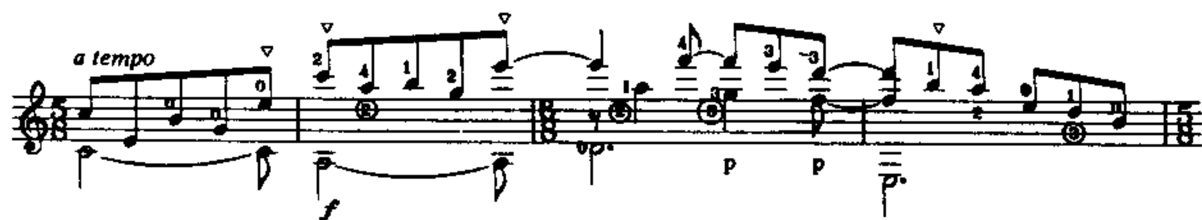
Moderato (♩ = 120)

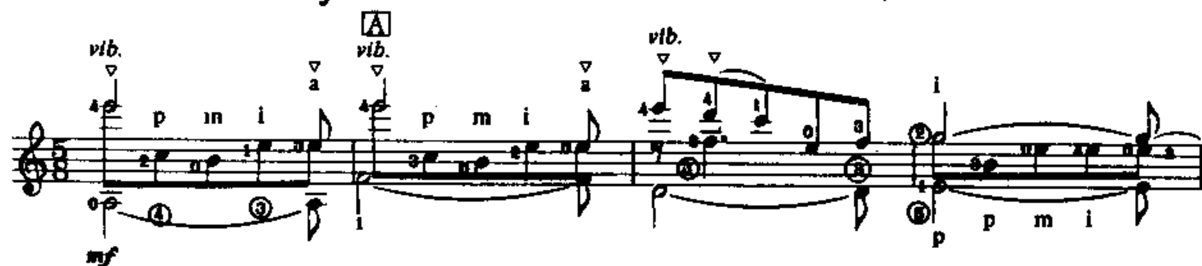
sempre legato
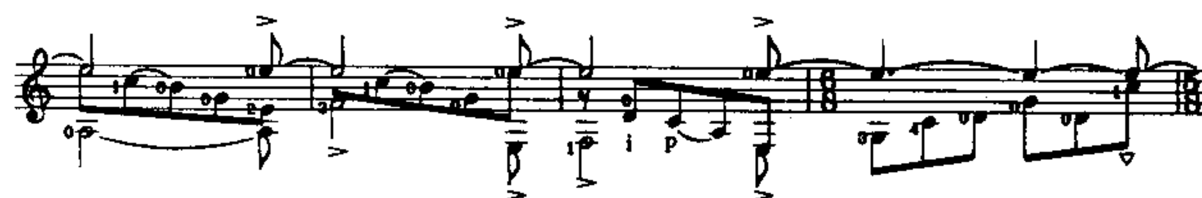
poco rit.
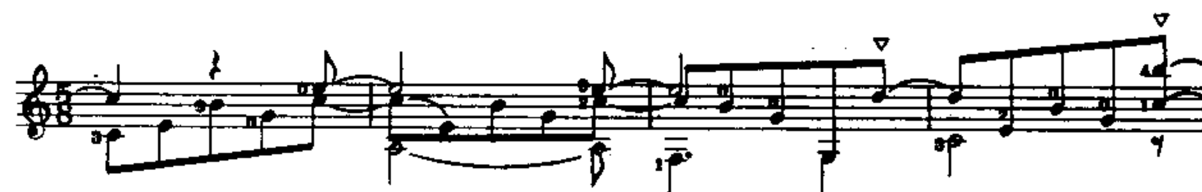
a tempo
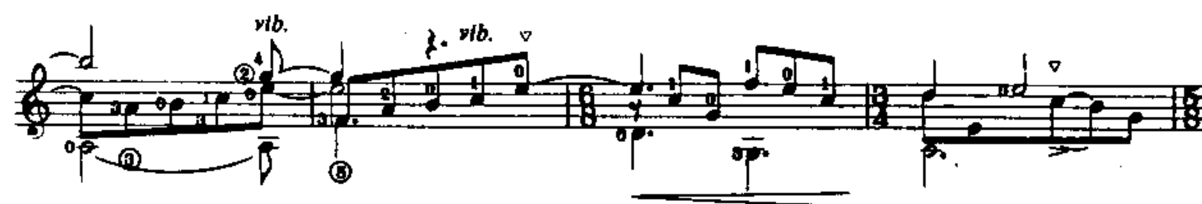
poco rit.
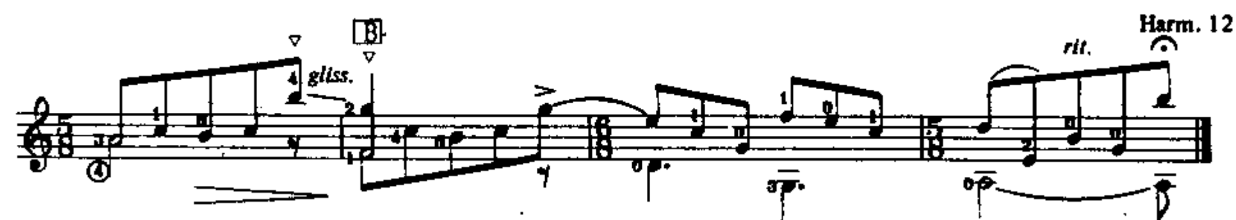

a tempo


A
vib.
vib.
vib.
p m i
p m i
p p m i






vib.
vib.


B
gliss.
rit.
Harm. 12

BÀI 5

PHÁT TRIỂN KỸ THUẬT LUYẾN

Phần thực hành được cho để phát triển kỹ thuật luyến (ligado) phục vụ hai mục tiêu quan trọng. Thứ nhất, thể loại thực hành hiệu quả nhất cho mọi cách để làm mạnh tay trái, thứ hai, nó thêm sự sáng sủa và rõ ràng vào toàn bộ sự trình diễn cho biết trình độ điêu luyện của người biểu diễn. Nói cách khác, thể hiện sự nghèo nàn và không gọn gàng dẫn đến kết quả cuối cùng không trọn vẹn mà người nghiệp dư thất bại thường không biết rõ căn nguyên.

Nhưng bài tập luyến căn bản và đơn giản có thể đem lại hiệu quả cao nhất, và những mẫu khác nhau có thể dễ dàng sáng tác ra. Nhưng điểm quan trọng nhất là bài tập được tập luyện như thế nào. Ghi thành từng mục danh mục kiểm tra là điểm chính phải quan tâm.

LUYẾN LÊN

1. Gảy nốt đầu tiên rõ và lớn, thích hợp nhất, là sử dụng ép dây.
2. Gõ nốt thứ hai một cách mạnh mẽ để đạt được cân xứng với nốt thứ nhất. Nhớ rằng ngón tay gõ xuống không được lướt xuống từ khoảng cách mà chỉ lơ lửng 1cm trên dây trước khi gõ xuống.
3. Đặc biệt cẩn thận đừng gấp gáp trong tốc độ bởi bấm ngay. Ngón tay bấm phải đợi đến lúc nốt thứ nhất kéo dài hết trường độ của nó. Cố gắng giữ đúng giá trị trường độ ngay cả khi hai nốt không luyến.

LUYẾN XUỐNG

1. Cũng như luyến lên, gảy nốt thứ nhất rõ ràng và lớn.
2. Phải nhớ kéo ngón tay trái xuống để nốt thứ 2 vang lên. Trong chuyển động trọn vẹn ngón tay phải chạm dây kế cận, ngoại trừ khi luyến ở dây 1. Trong luyến thực hiện một cách chuẩn xác, ngón tay kéo sẽ cũng chạm nhẹ vào cần đàn sau khi kéo.

3. Khi luyến trên dây 1 cẩn thận duy trì thế đúng của tay trái. Có một khuynh hướng mạnh mẽ theo tự nhiên là xoay tay trái khi luyến, kết quả là mất thế và hậu quả là không an toàn. Cỗ lẽ minh họa sau đây là rõ nhất trong thí dụ:
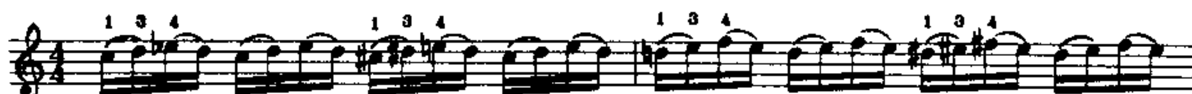


Trong trình bày luyến từ nốt La xuống Sol thăng có một số khuynh hướng xoay tay trái ngược chiều kim đồng hồ. Khuynh hướng này càng mạnh hơn khi luyến từ Si xuống La. Hãy nhớ rằng chỉ ngón tay di chuyển, không phải cả cánh tay.

BÀI TẬP ĐỂ TẬP HÀNG NGÀY

Một số mẫu bài tập thông thường dưới đây đưa ra để tập hàng ngày. Khi tập đầu tiên cố chuyển động hết mức, tạo cú gõ và nhấc lên mạnh mẽ. Sau đó tập cả bài một cách trôi chảy mà vẫn giữ được sự rõ ràng.

Với những mẫu được viết cho thế 1 và thế 2, tập tăng dần trên dây. Chúng có thể tiếp tục đến ngăn thứ 12 rồi trở lại. Khi đã thuộc lòng rồi, có một sự tiến bộ để tập ở thế cao và trở lại, khi khoảng cách gần hơn trên các ngăn cao dễ hơn để với.
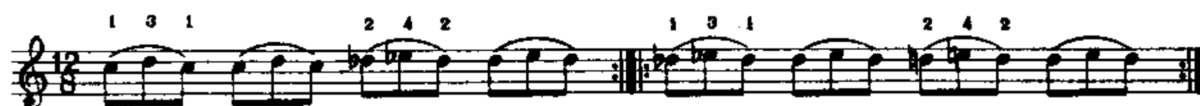
Bài tập 22



Bài tập 23
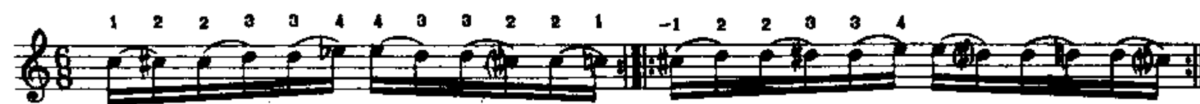


Bài tập 24



Bài tập 25



Bài tập 26



Bài tập 27
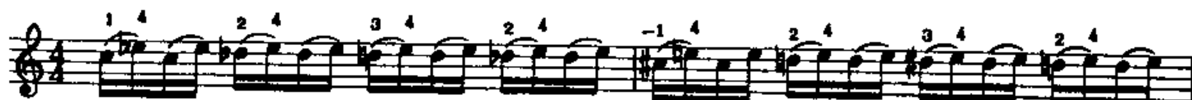


Bài tập 28
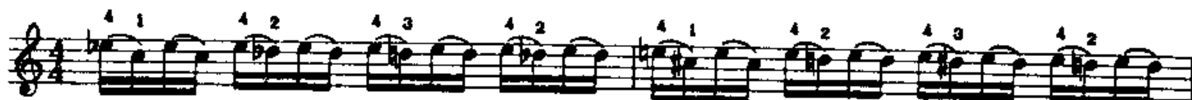


Bài tập 29
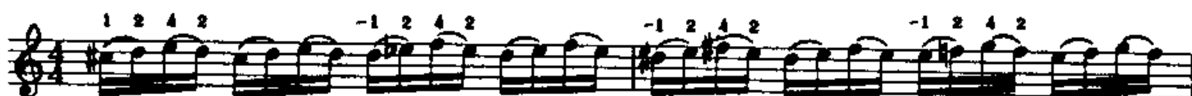


Bài tập 30
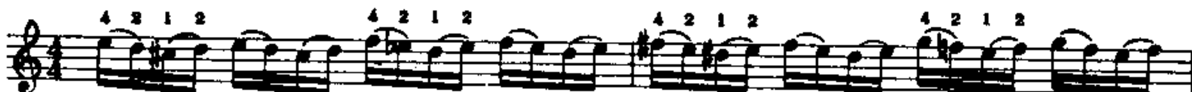


Bài tập 31



Bài tập 32
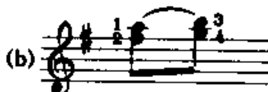


Bài tập 33



LUYẾN KÉP
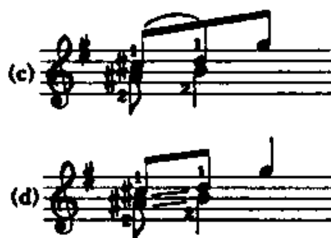
Thỉnh thoảng tác giả tạo ra luyến kép. Điều chính yếu thực hiện cũng thế, nhưng để luyến xuống cả bốn ngón tay phải chuẩn bị trước.





Trong thí dụ (a) ngón thứ nhất và thứ hai phải đặt chắc trên nốt La và Fa thăng vào lúc các hợp âm trên được gảy. Điều này hơi ngượng nghịu nhưng cần thiết phải giữ như thế. Rồi ngón thứ 3 và thứ 4 kéo vào theo cách thông thường để tạo luyến. Để thực hiện thí dụ (b), ngón thứ nhất và thứ hai được đặt trên nốt La và Fa thăng. Sau khi hợp âm được gảy ngón thứ 3 và thứ 4 gõ xuống cùng lúc.

Vào thế kỷ 19, ký hiệu luyến đôi khi thực ra có ý định là lướt (slide). Trong thí dụ (c) opus 1 của Sor, lướt của ngón thứ nhất và thứ 2 là giải pháp chính hơn là cố gắng gõ hai lần. Bản nhạc ngày nay sẽ diễn tả ý đồ chính xác hơn, như trong thí dụ (d).



Trong thí dụ (d) nó sẽ rõ ràng hơn khi chỉ hợp âm đầu tiên được gảy bởi tay phải rồi hợp âm thứ 2 sẽ vang lên khi ngón tay trái lướt nhanh đến ngăn kế. Kỹ thuật này được sử dụng cho cả chuyển động lên và xuống.

HỌC NỐT BÀI VARIATION
của *Mauro Giuliani*

Bài Variation của Mauro Giuliani, opus 38 là một bài cơ bản cho việc luyến. Sau khi hình ảnh trong bản nhạc đã được định hình rõ ràng và chính xác, tôi đề nghị tiếp tục tăng tốc độ nếu có thể đến mức tối đa.

A. Nốt Fa là thăng kép nên nó cùng cao độ với nốt Sol tự nhiên.

B. Cẩn thận tránh nhấc tay ra khỏi cần đàn khi thực hiện luyến ở dây 1. Khi thêm việc lặp lại lướt của ngón thứ 3 phải chính xác và đủ nhanh để tránh tiếng ở giữa.

VARIATION, from Op. 38
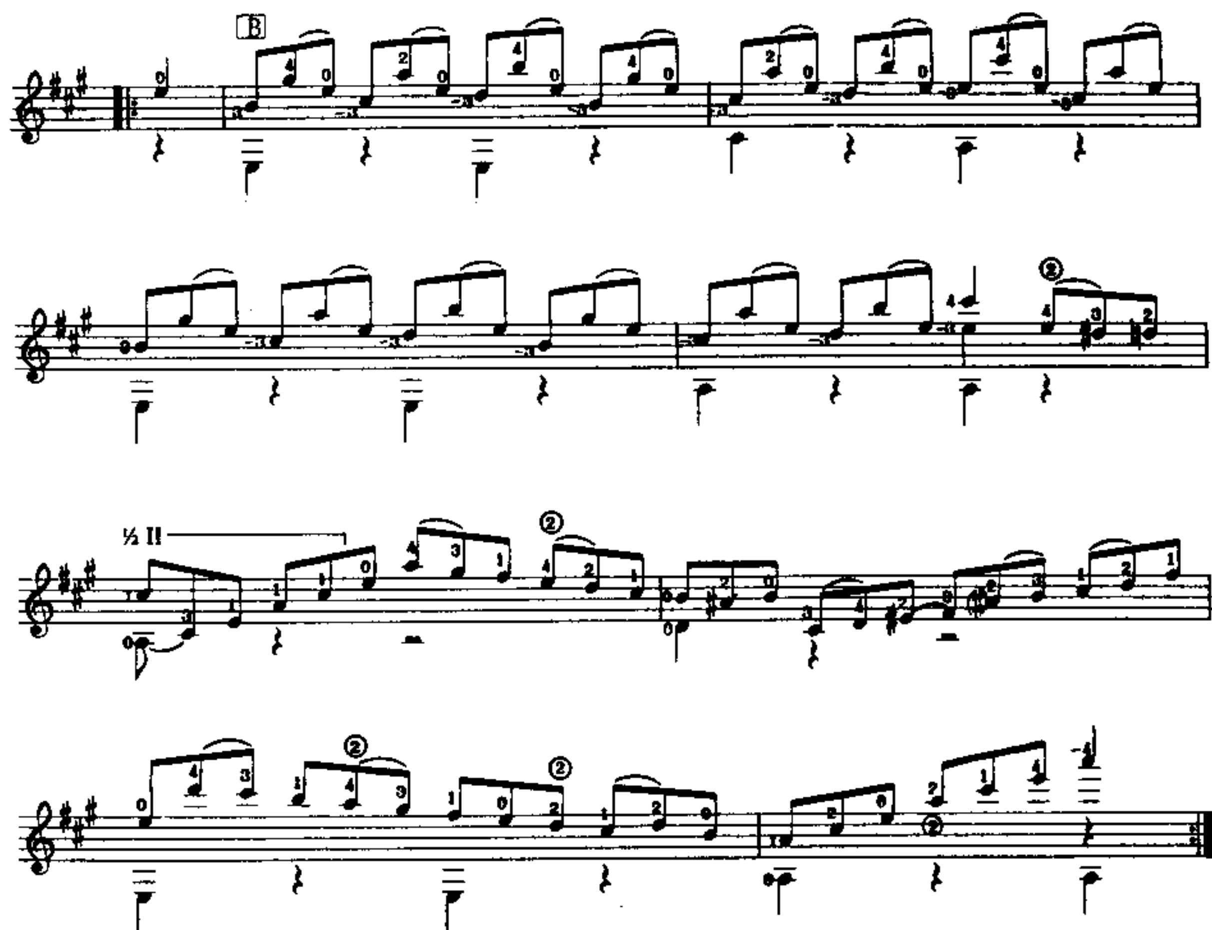
Mauro Giuliani (1781-1820)

Animato (♩ = 120)

A

½II

II



HỌC NỐT BÀI ETUDE
của *Antonio Cano*

Từ nguyên thủy được đào tạo để trở thành bác sĩ, sau đó Antonio Cano từ bỏ con dao mổ để chọn cây đàn guitar và trở thành nổi tiếng như một nghệ sĩ chuyên nghiệp và giáo viên. Quyết định chọn ngành nhạc của ông ta đã ảnh hưởng bởi nghệ sĩ guitar trứ danh Dionisio Aguado, người đã thuyết phục và có mặt trong buổi biểu diễn độc tấu của Cano ở Madrid năm 1847.

Bài Etude này, cung cấp một truyền đạt hấp dẫn cách luyện tập luyến và không gồm các kỹ thuật đặc biệt khó.

ETUDE

Antonio Cano (1811–1897)

Lento (♩ = 46)

simile

II

HỌC NỐT CHO MINUET

của *Fernando Sor*

Trong nhiều minuet hấp dẫn của Sor, đây là bài ưa thích của riêng tôi. Nó rất dễ chơi ngoại trừ hai đoạn ngắn phải tập luyện nhiều.

A. Ký hiệu luyến đơn của Sor phải rõ ràng như chơi luyến kép thể hiện trong trường hợp này có nghĩa là luyến. Phải dùng một ít sức để nốt La và Fa vang lên.

B. Cái khó chính của bản nhạc nằm ở chỗ chạy ngón 3. Chuyển động chính xác và tập nhiều sẽ loại bỏ cái khó ở đây.

C. Để có giải thích cách thực hiện kỹ thuật ∾, xem bài học 7. Khi thể hiện nó đừng có kéo dài dây buông Mi mà thực ra không thể thực hiện được.

MINUET, Op. 11 No. 5

Fernando Sor (1778–1839)

6th string to D

Andante maestoso (♩ = 52)

A

f *p* *f* *p*

½ VII ½ II ½ VII ½ II

f *p* *f* *p*

B

dolce rinf.

p *cresc.*

½II

VII ½VII VII

dolce

C

rinf. *f*

BÀI 6

THỊ TẤU, NGĂN 9 –12
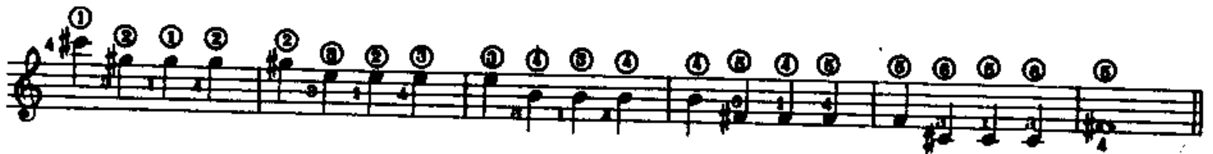
Bài học thị tấu tiêu biểu cho việc sử dụng thông thường một phần trên cần đàn. Cần chú ý kỹ những nốt trên 3 dây thấp vì chúng ít được dùng đến, nó vẫn còn mơ hồ ngay cả với những người nghiệp dư thành thạo.

Bài tập 34 – 35 và 36 liên quan các nốt ở ngăn 9, 10 và 11 đến và vị trí tương đương ở thế thấp hơn. Ngăn 12 cho thấy không có gì khó khi các nốt là một quãng tám của dây buông. Như trước, lặp lại mỗi bài tập sau khi học nó, đọc các nốt từ từ nhớ và cuối cùng chuyển các nốt giáng thành các nốt thăng tương ứng. Trong bài tập 34 và 36, các nốt được diễn tả là thăng khi chúng là các nốt thăng phổ biến ở guitar. Nhưng nhớ lặp lại trong trí nhớ là các nốt giáng tương ứng.

BÀI TẬP LUYỆN TRÍ NHỚ

Những bài tập sau đây phải được tập toàn bộ theo vị trí đã được chỉ định ngoại trừ những nơi có dấu. Các thế ngón được cố tình bỏ đi để bài tập có hiệu quả trong việc học nốt.

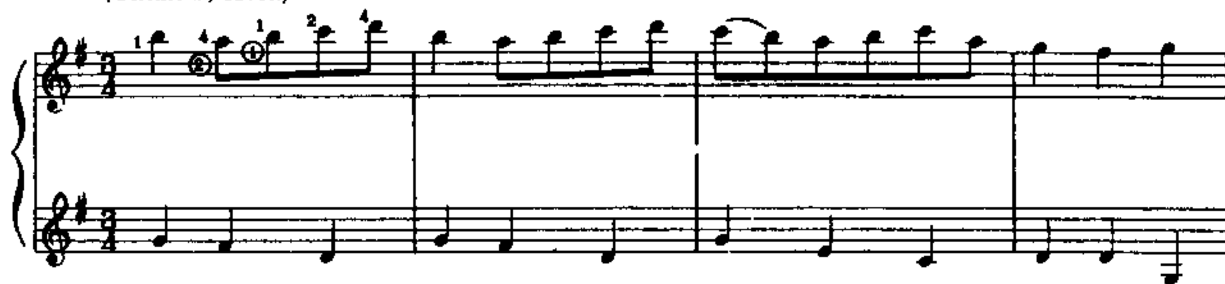
Bài tập 34 (ngăn 9)

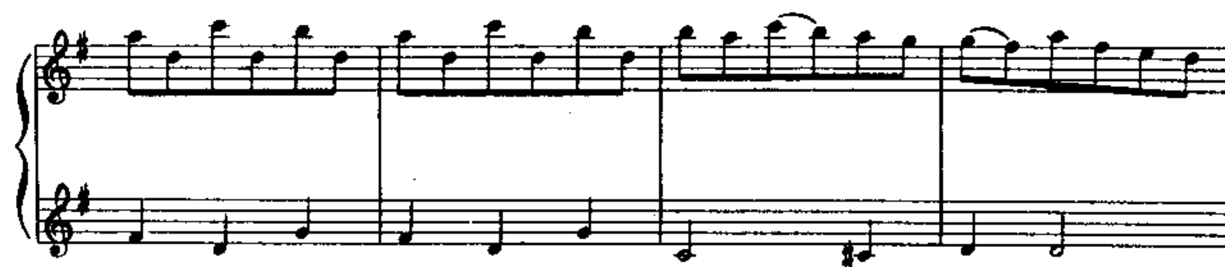


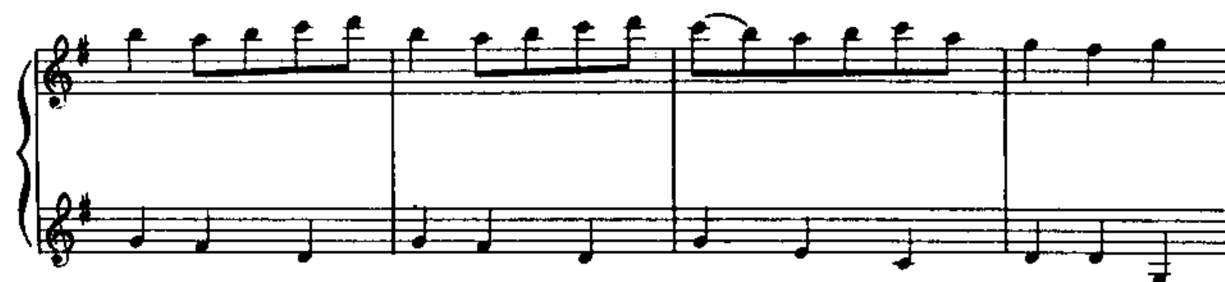
Bài tập 35 (ngăn 10)

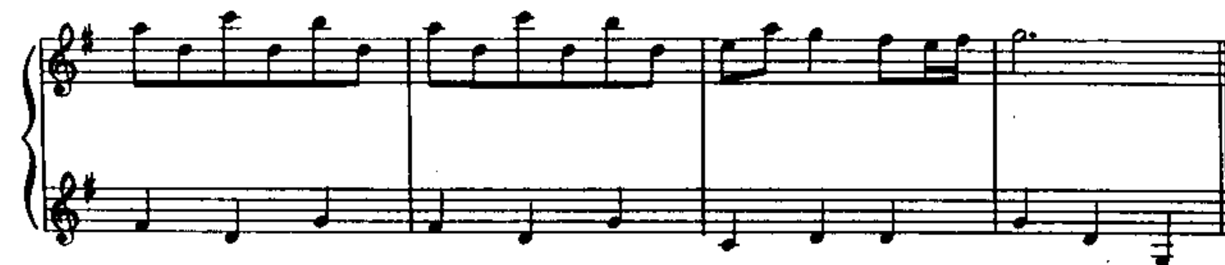
Bài tập 36 (ngăn 11)

Bài tập 37 (thế 7)



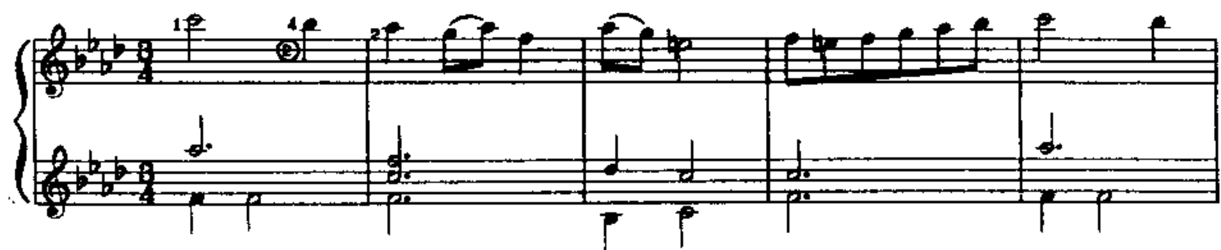


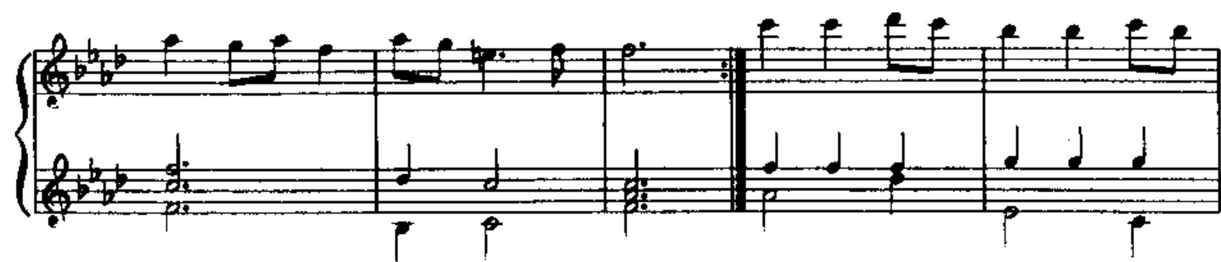


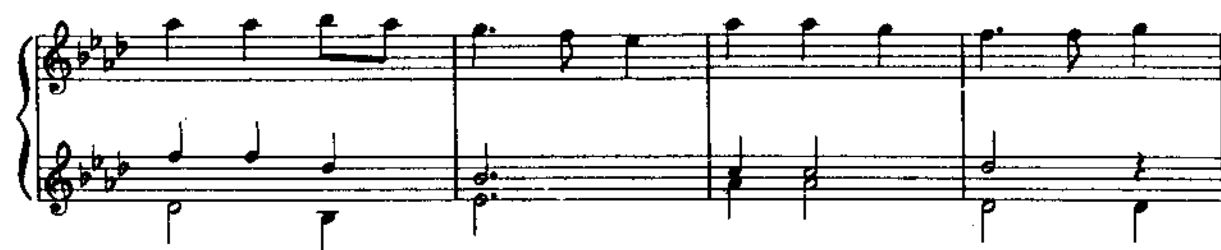


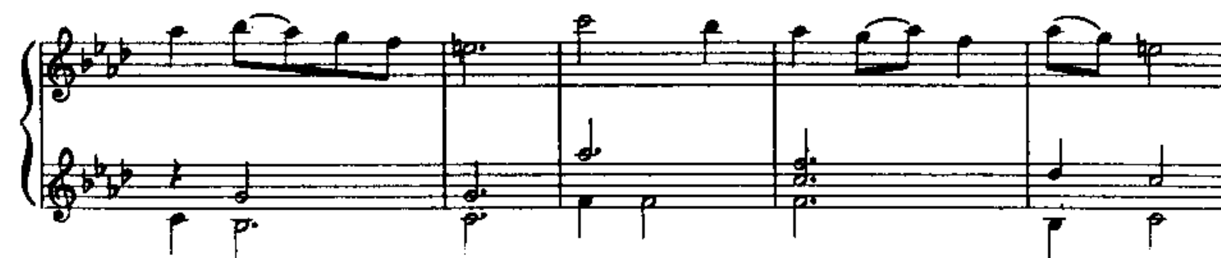
Bài tập 38 (thế 8)

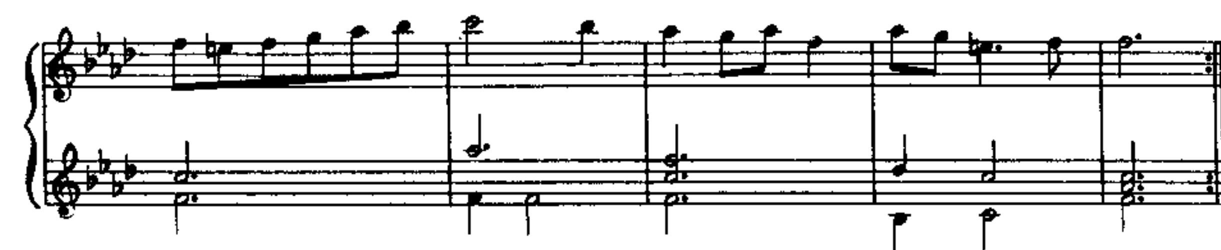
(Theme by de Visée)



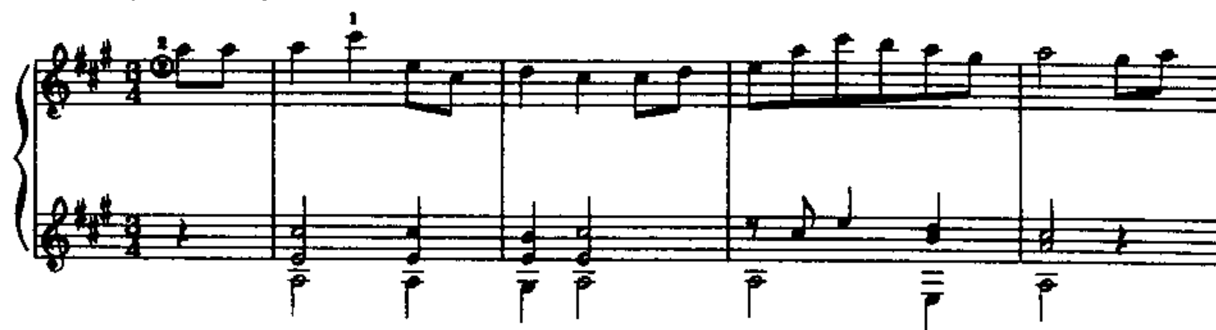


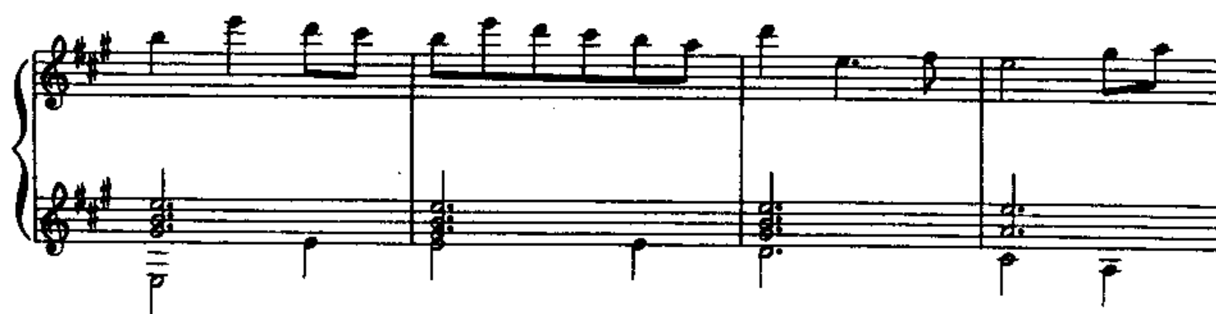


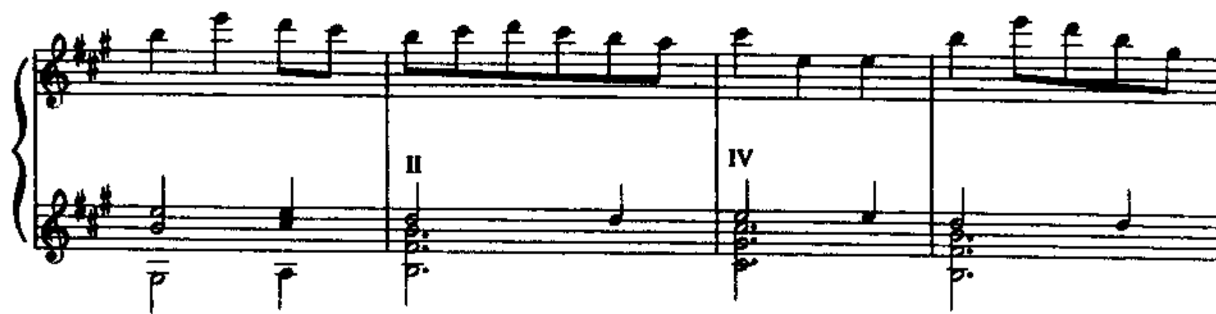


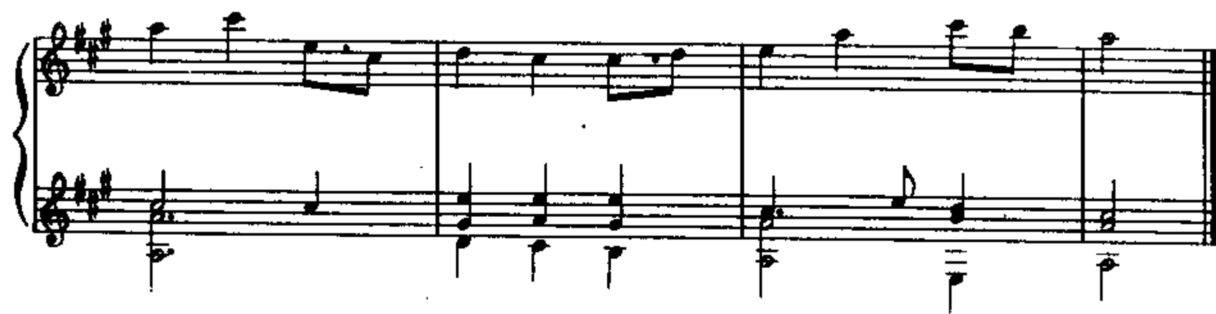


Bài tập 39 (thế 9)

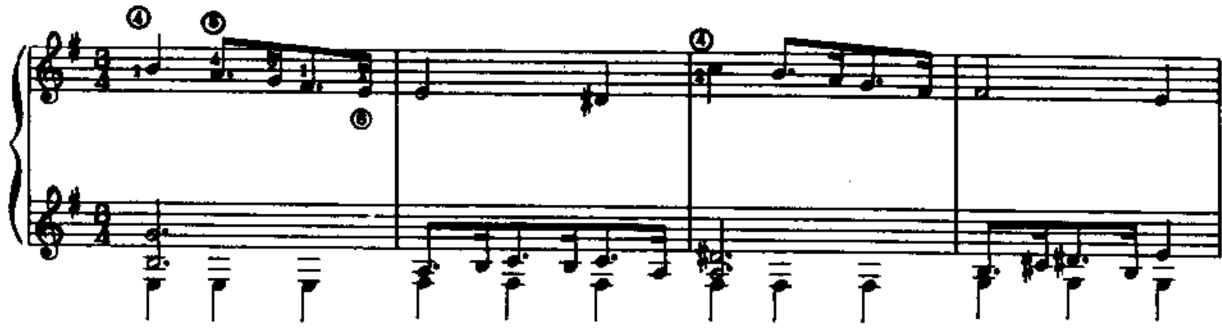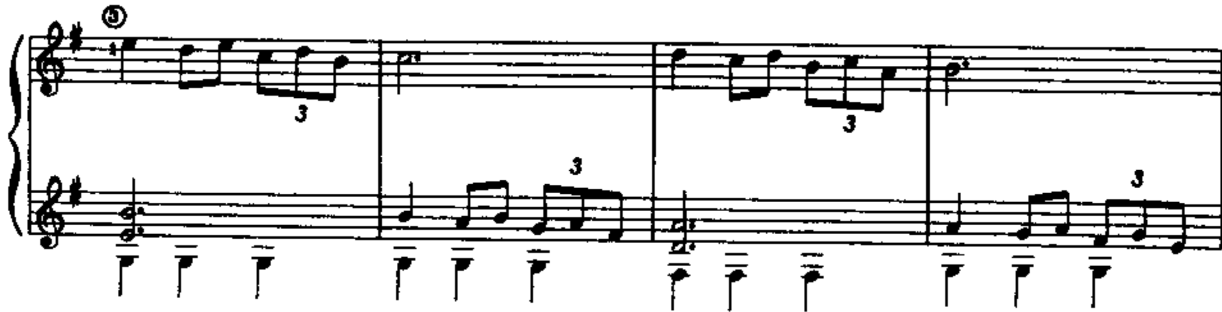




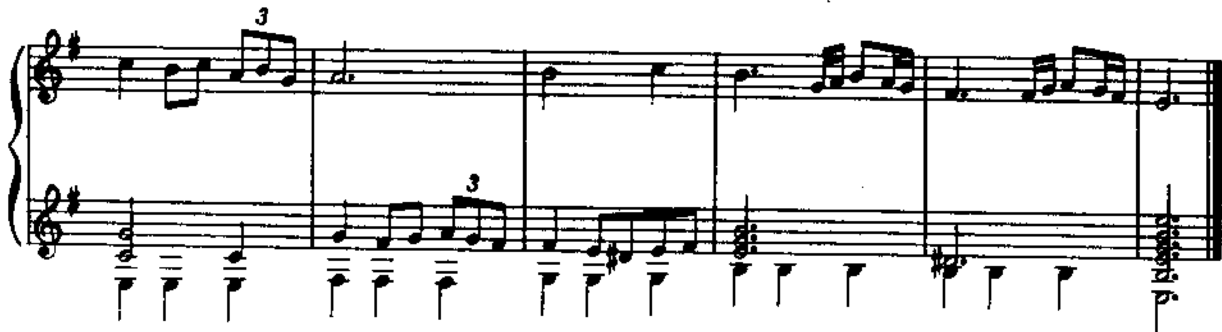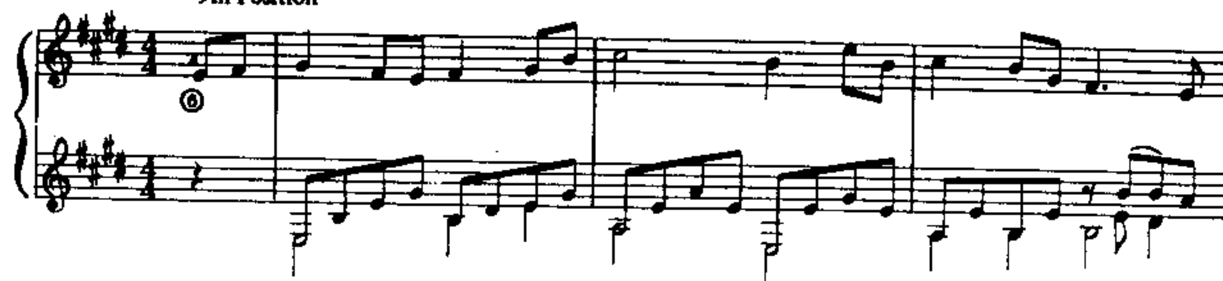




Bài tập 40 (thế 9)
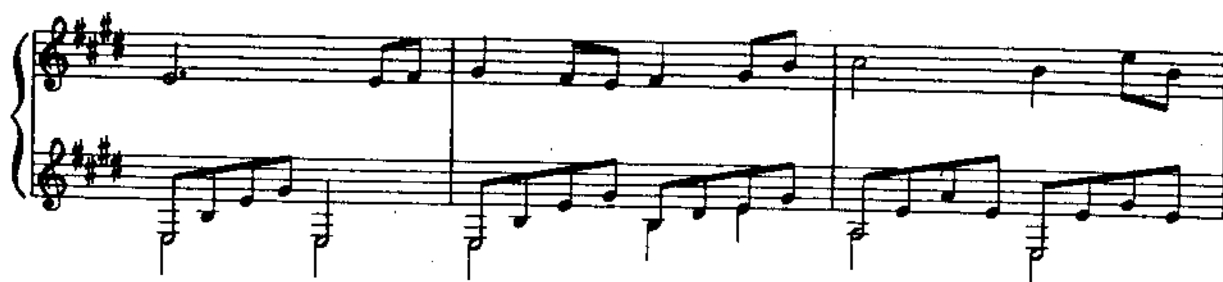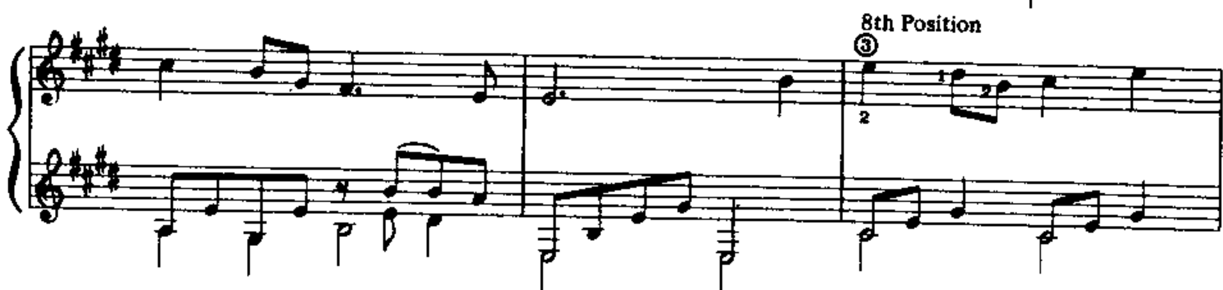




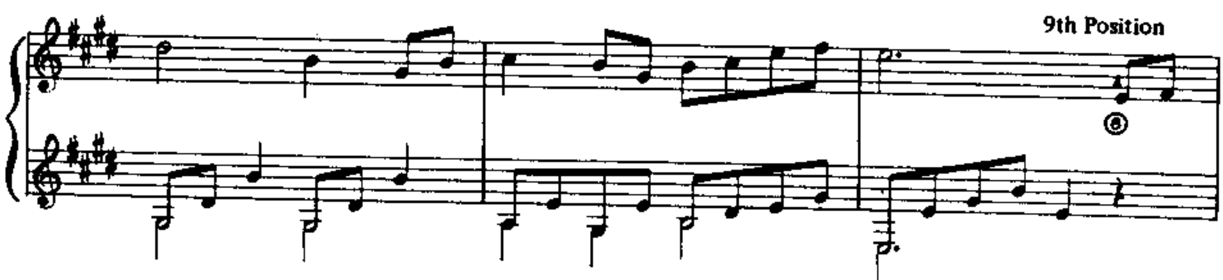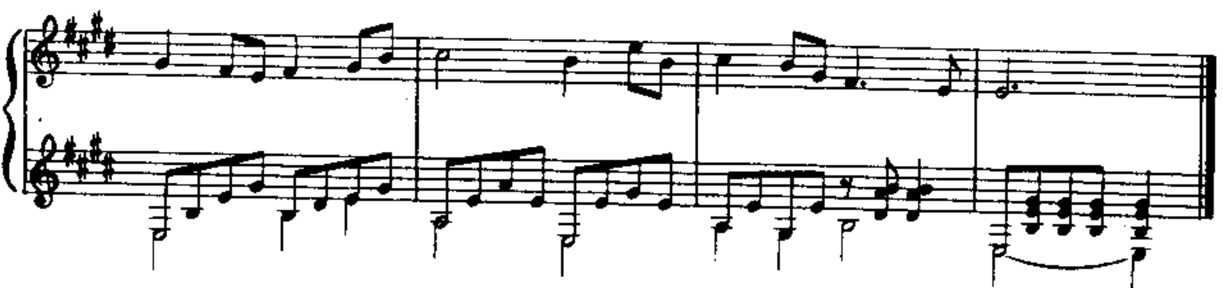


Bài tập 41 (thế 8 và thế 9)











HỌC NỐT BÀI PRÉLUDE
của *Francisco Tárrega*

Mặc dù bài prélude có vẻ phức tạp nhưng thực ra rất dễ chơi. Lý do là nó không được thường nghe - cho dù nó là một trong những bản hay nhất của Tarrega – là những người nghiệp dư thường mất kiên nhẫn sắp xếp những nốt ở những thế khác nhau. Nó là bài kiểm tuyệt vời cho hiểu biết trên cần đàn và các học sinh nghiêm túc sẽ không bỏ qua.

Nốt hoa mỹ lướt sẽ được bỏ qua cho đến khi học đến bài 7.

A. ở điểm này nhớ phủ ngón tay lên 5 dây với chặn nửa để chuẩn bị cho nốt Si thấp.

PRELUDE

Francisco Tárrega (1852–1909)

Andante (♩= 60)

poco tenuto

cresc.

a tempo

A

molto rit.

p

BÀI 7

PHONG CÁCH VÀ DẤU HOA MỸ, THỜI KỲ CỔ ĐIỂN VÀ LÃNG MẠN

Những nhà nghệ sĩ guitar thường phân loại nhạc ra năm thời kỳ chính. Trong mỗi thời kỳ phong cách và thị hiếu âm nhạc khác nhau, thể hiện trong sự thay đổi thưởng thức phổ biến và có khuynh hướng tiến triển trong kỹ thuật của các tác giả.

Thời gian gần đúng cho các thời kỳ này được ghi dưới đây, nhưng dĩ nhiên phong cách sẽ gối lên nhau khi mỗi thời kỳ từ từ thay thế thời kỳ khác. Trong cuốn sách này, chúng được cho là:

Cuối thời kỳ phục hưng 1500 – 1610
Thời kỳ Baroque 1610 – 1750
Thời kỳ cổ điển 1750 – 1820
Thời kỳ lãng mạn 1820 – 1900
Thời kỳ đương đại 1900 đến nay

Riêng guitar có lẽ đơn giản hơn nên cho rằng thế kỷ 19 gồm thời kỳ cổ điển và lãng mạn như một thời kỳ. Lý do là nửa thế kỷ 18, đại diện cho phần lớn của thời kỳ cổ điển là thời kỳ suy vi của guitar. Cũng gọi là guitar baroque, với 5 cặp dây hầu như biến mất và được thay thế bằng đàn Cittern, một nhạc cụ dây gần giống với đàn mandonlin lưng bằng, thường chơi với miếng gảy. Nhạc cụ này được viết với cái tên thông dụng English guitar và thường được gọi đơn giản là guitar, có lẽ vì nó chiếm chỗ trong âm nhạc nghiệp dư trước đây của cây guitar thực.

Tuy nhiên, đầu thế kỷ 19 là sự phục hưng của guitar bây giờ là 6 dây, một nhạc cụ rất phổ biến giữa cả hai giới nghiệp dư và chuyên nghiệp. Được thống trị bởi nhân vật Fernando Sor (1778-1839). Mauro Giuliani (1781-1829) và Ferdinando Carulli (1770-1841) guitar lại được ưa chuộng trở lại. Những ký hiệu hoa mỹ trau chuốt chưa là đặc trưng trong thời kỳ này và bản nhạc guitar vào nửa đầu thế kỷ hiếm khi tìm thấy những ký hiệu trau chuốt hơn như nốt luyến, láy, trill.

SỬA ĐỔI NỐT NHẠC

Cả hai Sor và Giuliani đã tiên phong trong việc định dạng lại nốt nhạc cho guitar, mà trước đó giống với nhạc violon. Hai thí dụ dưới đây trình bày một nguyên thủy và nốt đã được sửa đổi. Trong thí dụ (a) từ bản Sonata, opus 21 của Carulli cả hai hợp âm và giai điệu được viết chung một phần và trường độ của bè bass không rõ ràng. Trong thí dụ (b), bản Waltz, opus 1 của Sor, việc sử dụng đuôi nốt quay lên và quay xuống được chia ra từng phần làm rõ ràng trường độ của bè bass. Bây giờ nó đã thành chuẩn mực cho nhạc của guitar.
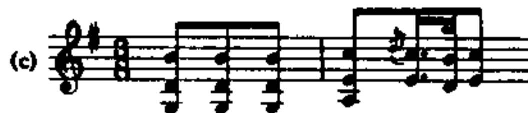




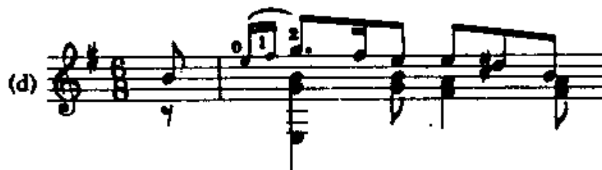
NỐT HOA MỸ

Những nốt hoa mỹ được biểu thị bằng nốt nhỏ được viết kế nốt chính, đôi khi với dấu luyến hai nốt với nhau. Dù có hay không có dấu luyến thì cách dùng cũng không có gì thay đổi. Nốt hoa mỹ được chơi khá nhanh như chẳng có trường độ đáng kể. Một số tác phẩm guitar nốt nhỏ hiển nhiên được gảy nhanh hơn nốt chính, nhưng không nhất thiết đúng giá trị được cho khi giá trị thực sự trường độ là mượn của nốt chính và không tách ra khỏi phách.
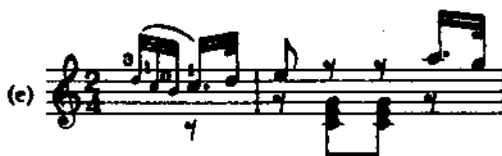
Có một điểm đặc biệt chú ý là nốt hoa mỹ được viết trước nốt chính nhưng thực ra nó được chơi trong phách nên hơi làm trễ nốt chính. Như thế trong thí dụ (c) trong opus 17 của Sor, nốt hoa mỹ Ré sẽ trùng với nốt Mi trầm và nốt được luyến Do sẽ theo sau hầu như ngay lập tức.



Khi có nhiều hơn một nốt nhỏ trước nốt chính cũng được thực hiện như một nốt. Mọi nốt luyến với nốt chính, và nốt hoa mỹ đầu tiên trùng với phách và vì thế trùng với nốt bè bass nếu có. Trong thí dụ (d) opus 2 của Sor nốt Mi nhỏ được chơi với hợp âm, rồi ngón tay thứ nhất và thứ hai gõ xuống nhanh trên nốt Fa và Sol để chúng vang lên.



Để thực hiện thí dụ (e) opus số 3 của Sor, ngón tay thứ 3 và ngón thứ nhất kéo ra khỏi rồi ngón thứ nhất gõ nhanh trở lại để nốt Do vang lên. Tất cả thực hiện càng nhanh càng tốt.



GRUPETTO – LÁY CHÙM

Ký hiệu ∽ (trong cuốn thuật ngữ và ký hiệu âm nhạc của tác giả Đào Trọng Từ gọi là láy chùm – có nơi gọi là dấu lượn theo hình tượng của nó. Ở đây sẽ dùng từ gốc âm nhạc của nó là grupetto) gồm 4 nốt, cũng giống như nốt hoa mỹ là luyến. Chúng được thực hiện theo thứ tự như trong thí dụ (f): nốt phụ trên nốt chính, nốt chính, nốt phụ dưới nốt chính và cuối cùng lại là nốt chính.
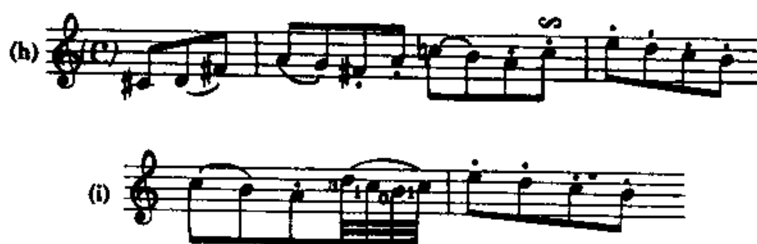


Khi nó được đặt giữa hai nốt như trong thí dụ (g), nốt chính được chơi trước khi grupetto bắt đầu.
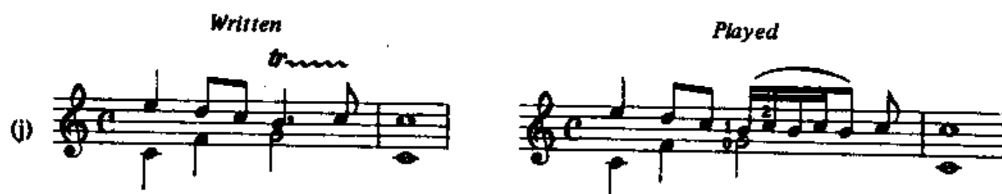


Phong cách rõ nét này thường bị bỏ qua bởi các học viên và lạ thay ngay cả các nghệ sĩ chuyên nghiệp. Grupetto trên nốt Do trong thí dụ (h) tác phẩm Sonata opus

15 của Giuliani thường được thể hiện không đúng, khi nó được đặt giữa nốt La và Do. Đúng ra chúng phải được thể hiện như trong thí dụ (i).



TRILL (láy rền)

Trill là sự thay đổi nhanh và đều giữa hai nốt: nốt chính (nốt thấp hơn) và nốt phụ (nốt cao hơn). Trill đơn giản trong thí dụ (j) nốt chính là Si và nốt phụ là Do.
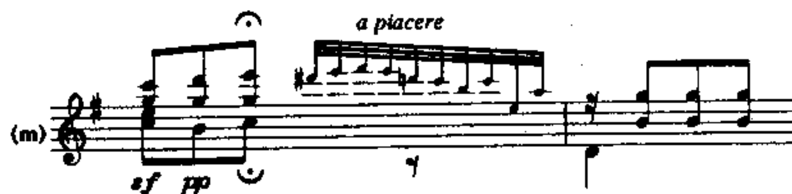


Vào thế kỷ 19 trill thường bắt đầu ở nốt chính. Con số nốt chính xác tùy thuộc vào tốc độ và điệu nhạc. Nếu có yêu cầu đặc biệt, nó sẽ được chỉ định bằng nốt nhỏ như trong thí dụ (k). Những nốt nhỏ như thế cũng được dùng trong ký hiệu cổ là mở đầu bằng nốt phụ như trong thí dụ (i).



ĐOẠN CADENZA VÀ PIACERE (tạm dịch đoạn ngẫu hứng và tùy thích)

Trong một số tác phẩm lớn trong các buổi biểu diễn thính phòng đôi lúc có một đoạn mở rộng có những nốt nhỏ được dùng là Cadenza đôi khi có ký hiệu piacere theo sát nghĩa “nếu bạn thích”. Trong đoạn này, nghệ sĩ sẽ biểu diễn phong cách của anh ta, ý định mà tác giả đã viết ra cho người biểu diễn một thời gian tự do để anh ta thể hiện tài năng âm nhạc và kỹ thuật cao của riêng anh ta. Trong thí dụ (m) tác giả Giuliani cũng có ý định như thế. Vì thế sự tự do được bao hàm trong ký hiệu a piacere nên đoạn nhạc phải được chuẩn bị cẩn thận để trôi chảy trong tốc độ chính xác để tránh vấp váp trong dòng nhạc.



SFORZANDO (viết tắt sf, sfz)

Ký hiệu Sforzando (nghĩa đen: mạnh) rất thông dụng trong thời kỳ guitar tiền cổ điển, thường được viết tắt sf, sfz. Nó có nghĩa đột nhiên nhấn mạnh vào một nốt hay một hợp âm có ký hiệu ở dưới và trong trường hợp đặc biệt rải của guitar thường được áp dụng. Điều này có thể được thực hiện bằng một cái lướt của ngón cái nếu các nốt nằm trên dây kề nhau như trong hợp âm trong thí dụ (m)
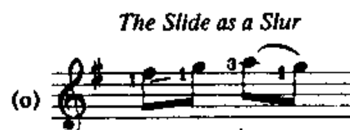
DOLCE AND SUL PONTICELLO

Chỉ định dolce (nghĩa đen: ngọt) thường có trong các tác phẩm cổ điển ngụ ý động tác của tay phải gần lỗ thoát âm để thay đổi sắc âm. Ngược lại ký hiệu sul ponticello (nghĩa đen: gần chỗ mắc dây) chỉ định động tác gần chỗ mắc dây, tạo ra âm thanh có chất thủy tinh, kim loại hơn. Trong những tác phẩm về sau thuật ngữ mới đây được thay thế bằng chỉ định metallico. Tuy nhiên cả hai thuật ngữ hơi hiếm khi được so sánh để sử dụng dolce hay viết tắt dol.
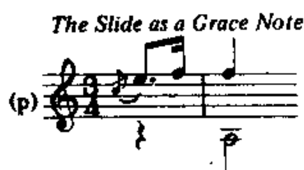
SLIDE (lướt)

Slide, được viết theo thuật ngữ Tây Ban Nha arrastre, được phổ biến trong nhạc lãng mạn cuối thế kỷ 19. Nó được sử dụng theo hai cách: như hình dạng dấu luyến hay như ký hiệu hoa mỹ tương tự nốt hoa mỹ.





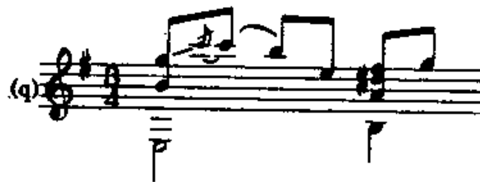
Trong thí dụ (a) dấu lướt giống với âm thanh của dấu luyến thông thường trong thí dụ (n). Nốt Fa thăng được chơi rồi ngón tay trái lướt với chuyển động chắc chắn xuống ngăn nốt Sol do đó tạo ra nốt Sol.



Để thực hiện thí dụ (p) nốt Do được theo sau ngay lập tức bằng cách lướt xuống ngăn thứ 5 để tạo âm nốt Mi. Tay phải không gảy nốt Mi, âm thanh đến hoàn toàn từ chuyển động của tay trái. Dù rất phổ biến vào cuối thế kỷ 19, hình thức trang điểm này ngày nay được cho là hơi quá lãng mạn nếu nó được sử dụng thái quá.

PORTAMENTO

Portamento đòi hỏi "vận chuyển" một âm đến một âm khác bằng cách tiếp tục ép tay trái. Điều này có hiệu quả âm thanh khi có một âm ở giữa, không phải riêng rẽ mà trong dạng giọng liên tục đi lên hay đi xuống giữa hai nốt chính. Chuyển động phải thực hiện một cách nhanh nhẹn, còn động tác "múc" chậm từ nốt này sang nốt khác đều không được chấp nhận. Có sự khác biệt với slide (lướt) là cả hai nốt chính đều chơi ở tay phải, tay trái chỉ có nhiệm vụ tạo sự liên lạc giữa chúng.



Trong thí dụ (q) tác phẩm Lagrima của Tarrega sau khi hợp âm trước được thực hiện ngón thứ 2 của tay trái di chuyển lên nốt Do vẫn duy trì sức ép trên cần đàn. Nốt Do được gảy bằng tay phải. Hiển nhiên nốt hoa mỹ Do không được dùng tới ngụ ý có hai âm nốt Do.

TỐC ĐỘ RUBATO

Điều này nghĩa đen "ăn cắp nhịp" được dùng rất phổ biến để diễn tả trái với đúng nhịp. Điển hình là tốc độ có thể chậm dần lơ lửng trên nốt riêng biệt rồi nâng lên vừa đúng nhịp thậm chí nhanh hơn để bù vào nhịp đã bị "đánh cắp". Trong hướng dẫn chung, những điểm sau đây phải được lưu ý trừ những nghệ sĩ nhiều kinh nghiệm.

1. Hạn chế sử dụng Rubato trong những tác phẩm trước thời kỳ cổ điển.
2. Hạn chế chậm tốc độ để kết câu nhạc.
3. Bắt đầu một đoạn nhạc trong tốc độ chuẩn.
4. Không được sử dụng kỹ thuật này với mục đích chậm lại để né những chỗ khó, chỉ được dùng với yêu cầu diễn tả tính nhạc.
5. Nếu nghi ngờ, hãy hát giai điệu của đoạn nhạc rồi quyết định âm thanh tự nhiên Rubato ở chỗ nào trong giọng hát. Nếu không có, nó cũng không phù hợp với nhạc cụ.

TỔNG QUÁT PHONG CÁCH

Âm nhạc của cả hai Sor và Giuliani chắc chắn có nguồn gốc phong các cổ điển được thiết lập bởi Haydn và Mozart. Thể loại hầu như đơn giản hơn của thời kỳ: divertissemend, variation, tập hợp của minuet, rondo, v.v... Mặc dù hai tác giả rất nỗ lực nhưng thể loại sonata cho guitar không được phát triển, có lẽ bởi sự khó khăn của chuyển giọng. Giuliani sử dụng bè bass của Alberti (xem bài 4) một cách rộng rãi, Sor hiếm hơn. Sor để ý sáng tác nhiều giọng, thỉnh thoảng cho 4 phần nhưng tiêu biểu hơn là 3. Nhạc của Carulli, ngoài sự dồi dào của những bài đơn giản cho những người mới bắt đầu, còn phong phú về chương trình hóa. Một số bài của ông ta hoài bão hơn chứa đựng giống như hướng dẫn chương trình như bài "The Storm Rages", "The Troops Embark",...

Chủ nghĩa lãng mạn phát triển rõ nét trong một số tác phẩm của Matteo Carcassi (1792 – 1853). Nhiều hơn là Napoleon Coste, một người bạn của Sor vào cuối đời (1806 – 1883). Nhưng thiên tài thực sự của nhạc lãng mạn cho guitar là Francisco Tarrega. Chịu ảnh hưởng của Chopin là rõ ràng trong những tác phẩm của Tarrega và nét hấp dẫn đã dẫn dắt nhiều người đến với guitar.
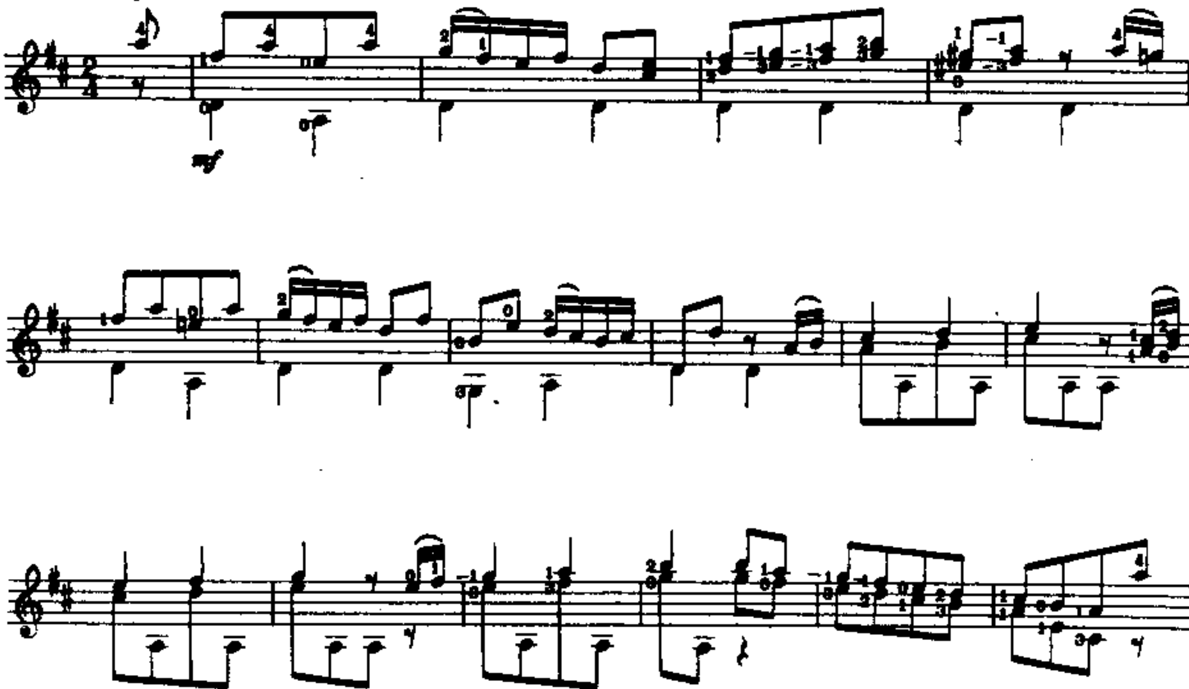
Sự thể hiện trong âm nhạc của guitar thế kỷ 19 chứa đựng một ít huyền bí hay cạm bẫy nếu các nhà soạn nhạc được xem xét đến trong phạm vi lịch sử của họ. Nếu học viên bỏ thời gian không chỉ nghe các nghệ sĩ guitar biểu diễn mà cũng nghe các nghệ sĩ biểu diễn nổi tiếng mọi thể loại sẽ được truyền cảm hứng và ảnh hưởng của các tác giả này.
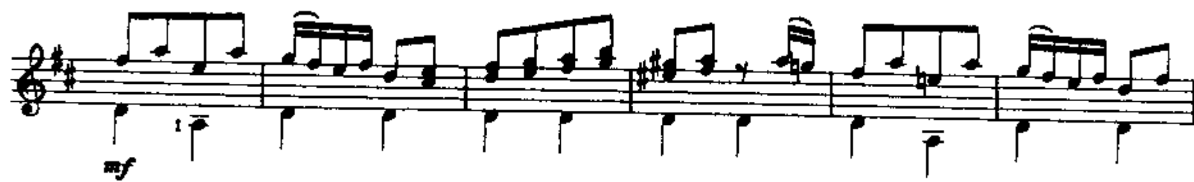
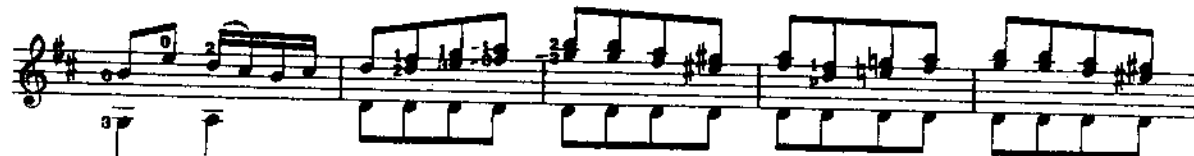
HỌC NỐT BÀI DIVERTIMENTO

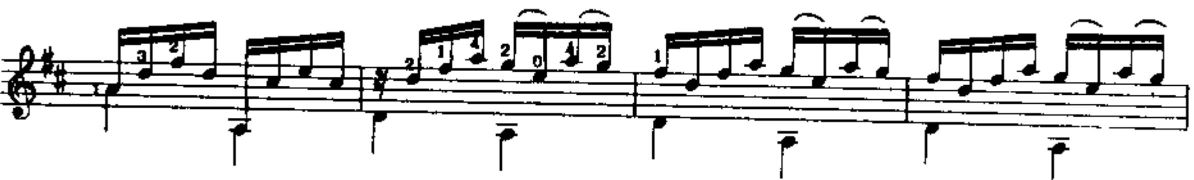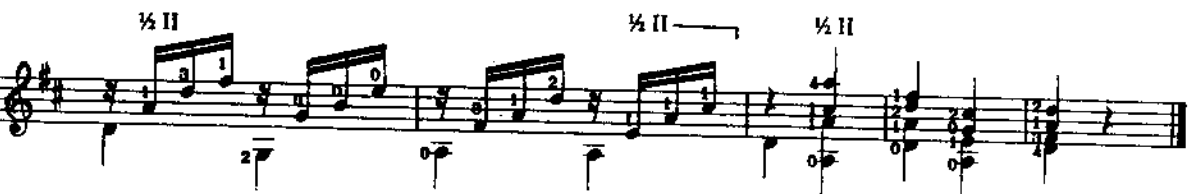
của *Mauro Giuliani*

Như hàm ý của tựa đề, đây là một bản nhạc thư thái để giải trí. Cổ điển hóa bởi tác giả để "khó trung bình", nó phải được biểu diễn không sai sót. Nó bao gồm một số dạng tiêu biểu mà Giuliani sử dụng trong những tác phẩm lớn hơn, đặc biệt là nhấc ngón thứ 3 lên khi chơi dây Ré buông, động tác này cũng cùng một loại với chỗ Pedal.

DIVERTIMENTO, Op. 40 No. 6 — **Mauro Giuliani (1781–1829)**




mf


½ II
½ II
½ II

HỌC NỐT BÀI ALLEGRO SPIRITOSO

của *Mauro Giuliani*

Bản nhạc này là phong cách tiêu biểu của Giuliani được chọn ra từ phần cuối của opus 1. Nghĩa tựa đề là "nhanh và phấn khởi", một hiệu quả dễ đạt được khi các nốt nằm thuận lợi dưới các ngón tay.

A. Ngón tay ở đây quan trọng: sử dụng ngón tay thứ 3 trên dây Ré, buông ngón tay thứ hai trên Sol thấp ở chỗ bắt đầu ô nhịp theo sau.

ALLEGRO SPIRITOSO, Op. 1 No. 10

Mauro Giuliani (1781–1829)

(♩ = 72)

A

½VII ½V

½ II

dolce

½ II

sf

½ II

f

½ V

sf sf sf sf

p

B

f

mf

½ II

½ VII

ff

HỌC NỐT BÀI SICLIANIA
của *Fernando Sor*

Tác phẩm này đã lâu không được xuất bản nữa, tuy vậy nó là một trong những tác phẩm trứ danh nhất của Sor. Một trong những sáng tác cuối cùng, chứng tỏ kiến thức tường tận của ông ta trên cần đàn và sự ưa thích về độ vang lớn mà guitar đạt được. Sự thay đổi hợp âm là một thách thức nhưng với tốc độ vừa phải thì không có vấn đề nào không khắc phục được nếu tập luyện nhiều.

A. Gảy cả hai nốt Ré với ngón tay cái, cẩn thận đừng để chạm vào dây 4.
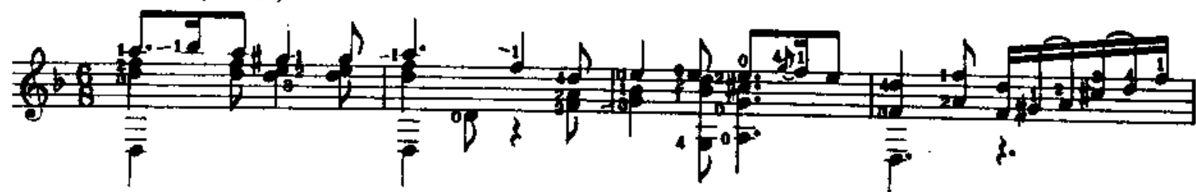
B. Lưu ý cùng hợp âm cần thiết phải được chuyển lên thế cao hơn và các ngón tay thứ 4, thứ 1, thứ 2 vẫn tiếp xúc với dây.

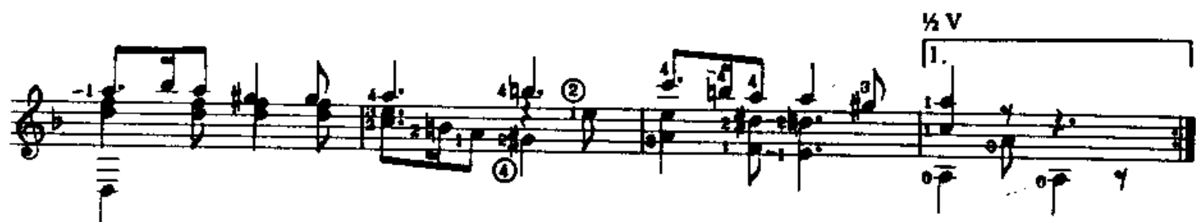
C. Ngón thứ 3 vẫn còn đặt trên dây cho ô nhịp này và 7 ô nhịp tiếp theo sau.

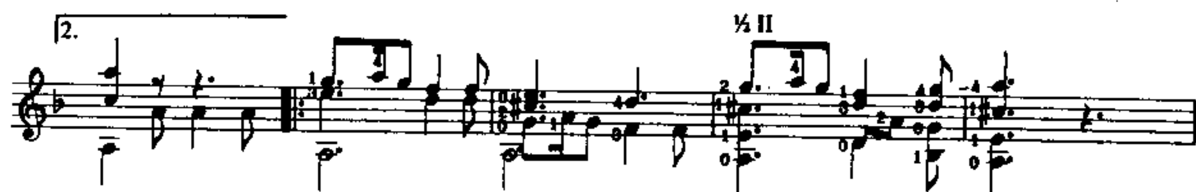
D. Ấn phẩm nguyên thủy chưa chuyển biên phần kết, khi ở đây phải giải quyết ngay sang nhịp hành khúc nhanh. Vì phần hành khúc không được in lại ở đây nên phần kết chưa được biên tập hoàn chỉnh.

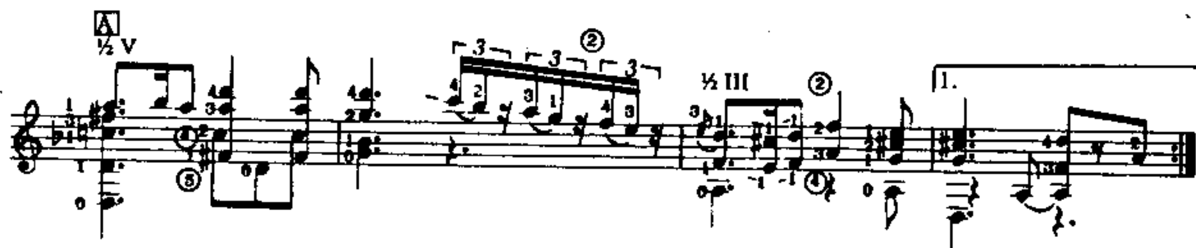
SICILIANA, Op. 33 No. 3
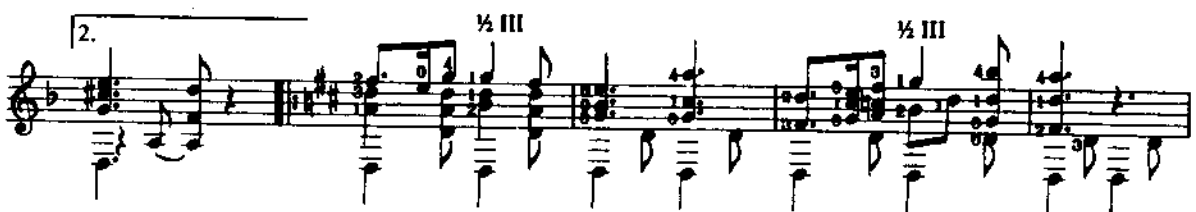
Fernando Sor (1778–1839)
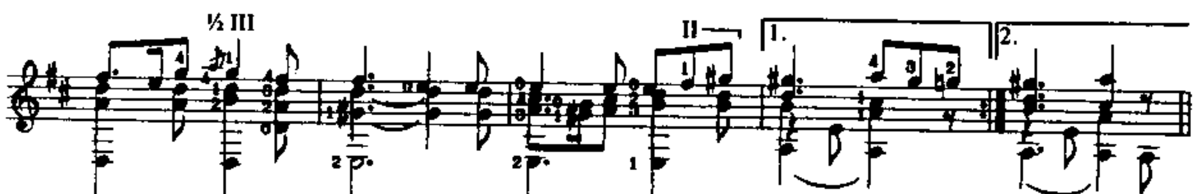












½ VII B ½ III ½ II

V

½ II ½ II

½ V ½ III

I C

p

½ II

½ VII

½ VII

D

HỌC NỐT BÀI PRÉLUDE - MI TRƯỞNG

của *Francisco Tarrega*

Đây là một prélude và mazurka của Tarrega tiếp tục thể hiện sự phong phú các dấu hoa mỹ điển hình của thời kỳ lãng mạn. Cả hai tác phẩm chỉ khó vừa phải và đáp ứng cho việc hoàn chỉnh học nốt ở thế cao hơn.

Các thế ngón của Tarrega là, nhìn chung rất hợp lý, không phải luôn là dễ nhất nhưng hướng đến việc đạt độ vang tối đa. Vấn đề duy nhất là đôi khi phải vươn dài mà có thể thực hiện được trên cần đàn nhỏ hơn vào thế kỷ 19 nhưng rất khó với nhạc cụ ngày nay. Khi những tình huống này xảy ra tôi cố tìm ra những giải pháp thay đổi đáng kể, cho dù có ý kiến cho rằng hầu như là sự báng bổ khi đã thay đổi thế bấm của nhà soạn nhạc đại tài.

A. Nhớ rằng nốt Si sẽ không được gảy nhưng âm thanh sẽ phát ra khi lướt từ nốt Fa thăng.

B. Nốt nhỏ cho biết nốt Fa sẽ được gảy bởi tay phải, như chỉ dẫn là portamento hơn là slide (lướt). Dĩ nhiên là chỉ một nốt Fa, không phải hai âm.

PRELUDE IN E

Francisco Tárrega (1852–1909)

Andante sostenuto (♩ = 44)

a tempo

ritard. B II II

Harm. 12 p

a tempo V IV molto rit. II a tempo ten. p

rit. pp V V IV Harm. 12

HỌC NỐT BÀI MAZURKA – SOL TRƯỞNG

của *Francisco Tarrega*

Mazurka, nguyên thủy là điệu nhảy truyền thống của Balan. Lần đầu tiên được đưa vào âm nhạc nghiêm trang của Chopin.

Ở tốc độ vừa phải nó có đặc điểm là nhấn mạnh trên phách thứ hai hay thứ ba trong nhịp.

A. Hợp âm với ngón thứ hai và thứ tư hơi vướng víu, nhưng nguyên tắc là nguyên ô nhịp ở vào thế 3 được cho rằng khá khó.

B. Khó kỳ lạ khi lướt kép ngón tay phải nhấc lên khi di chuyển lên những nốt tương ứng.

C. Đây là một kiểu lướt mà tôi tin rằng chỉ tác dụng rất ít vào nhạc mà tốt hơn nên bỏ qua. Nhưng trước hết hãy thử để xem hiệu quả ra sao.

D. Tôi chắc rằng không thể thực hiện hợp âm này trong lúc ở thế 2, cho dù nó có thể thực hiện được với những người có ngón tay dài hơn. Tôi cho rằng giải pháp tốt nhất là bỏ qua nốt La thăng, một sự thay đổi không quan trọng mà lại tạo sự thoải mái cho đoạn này.

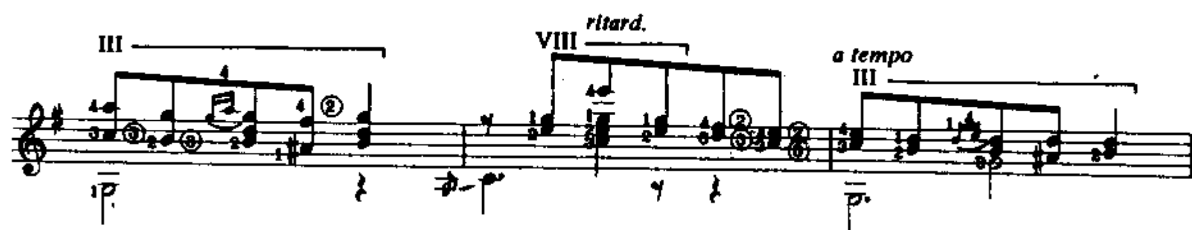
MAZURKA IN G

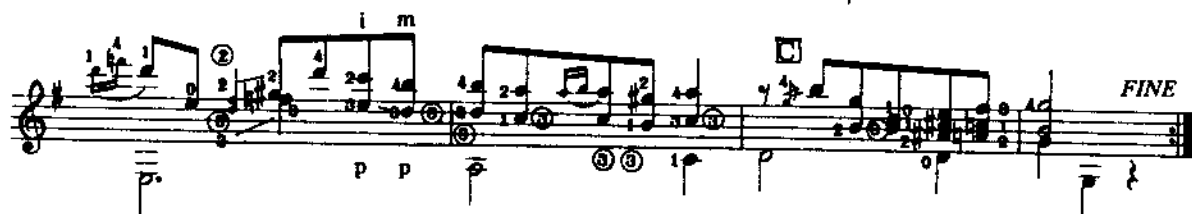
Francisco Tárrega (1852–1909)

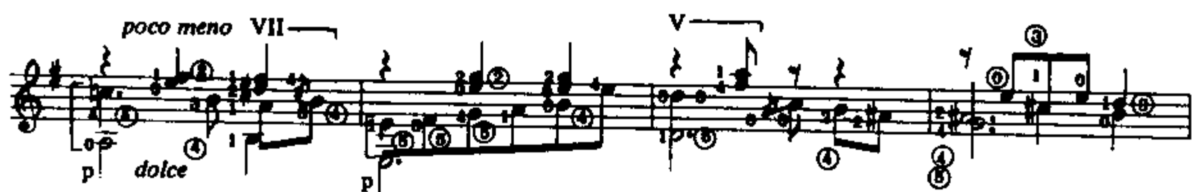
(♩ = 58) ritard. VIII A

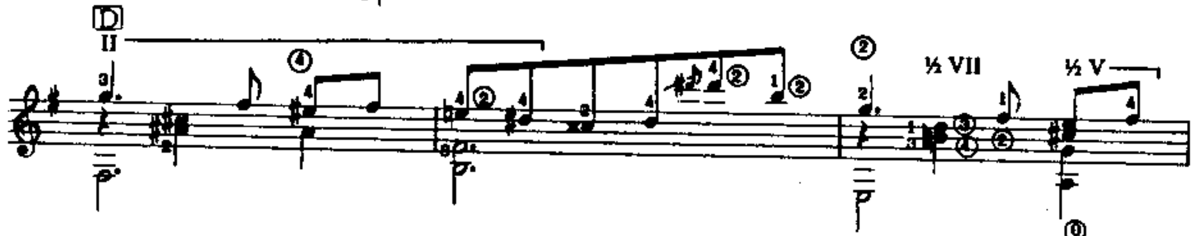
a tempo III V III

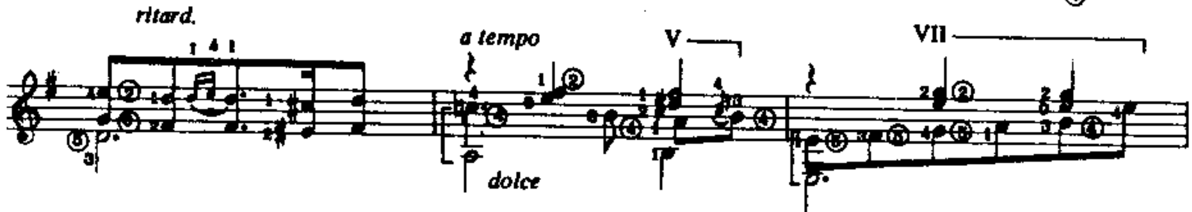
II III Harm. 5 B

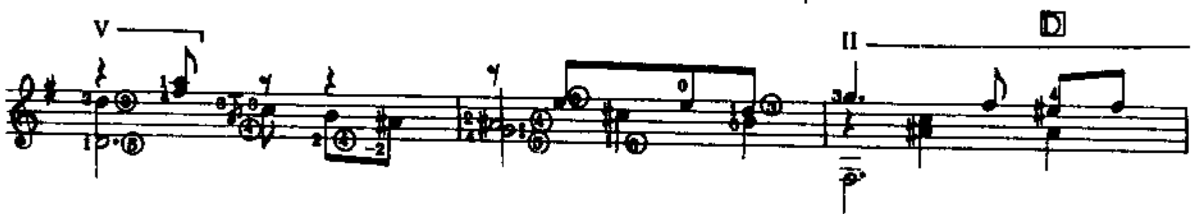

III
ritard.
VIII
a tempo
III
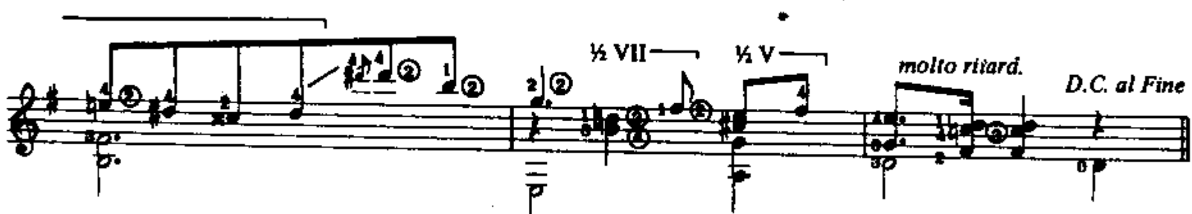

i m
p p
C
FINE


poco meno VII
p dolce
p
V


D
II
½ VII
½ V


ritard.
a tempo
V
VII
dolce


V
II
D


½ VII
½ V
molto ritard.
D.C. al Fine

BÀI 8

PHONG CÁCH VÀ DẤU HOA MỸ: CUỐI THỜI KỲ PHỤC HƯNG

Trong sự biểu diễn bất cứ tác phẩm nào trước giữa thế kỷ 18, điều rất quan trọng là phải để ý hai điểm. Thứ nhất, vì đàn guitar mà chúng ta biết ngày nay chưa có, mọi tác phẩm, ngay cả được viết cho guitar được sáng tác cho một nhạc cụ với âm thanh khác và các kỹ thuật cao cũng khác hay bị giới hạn. Điểm chính thứ 2 là nhạc cho nhạc cụ dây gảy không được viết theo nốt qui ước mà là trên biểu đồ cần đàn (tablature), một kiểu ghi tốc ký đặc biệt được thể hiện bằng ký tự hay số trên ngăn đàn được gảy.

Như thế, mọi tác phẩm có thể sử dụng ngày nay thực ra đã được chuyển biên, và mọi việc chịu ảnh hưởng nhiều hơn hay ít hơn tùy thuộc vào quan điểm của người chuyển biên. Chẳng hạn, người nghệ sĩ guitar nghiệp dư khi tìm kiếm bản nhạc quen thuộc Suite Ré thứ của Robert de Visée thường bối rối khi tìm thấy nửa tá phiên bản ở thị trường mà chẳng có hai bản nào giống nhau chính xác.

Lý do của điểm khác biệt trong chuyển thể sẽ trở nên rõ ràng từ việc học ngay trên biểu đồ cần đàn. Tuy nhiên vấn đề thực sự khi nhạc được chơi ở mô phỏng hoàn toàn trên nhạc cụ xưa, cả hai vấn đề phong cách và độ vang thực với sự cố gắng hơn của cây guitar ngày nay để khai thác chơi những bản nhạc xưa với những kỹ thuật mở rộng là điều có thể thực hiện được.

Câu trả lời cho những người nghiệp dư là đơn giản, tôi tin là thế. Điều cần thiết duy nhất được cho là sự mô phỏng đàn piano. Một nghệ sĩ piano hầu như không chắc chắn để biểu diễn một tác phẩm đàn phím của Bach hay Scalatti nguyên gốc được viết cho đàn Harpsichord. Họ cũng không chắc rút ra được sự tinh tế vì đàn Harpsichord thiếu độ vang và chơi êm dịu. Như thế, với đàn guitar, có vẻ tự nhiên với người nghiệp dư muốn thưởng thức nhạc xưa và gặp thuận lợi trong việc cải thiện cấu

trúc của nhạc cụ để có tầm hoạt động rộng rãi hơn mà không cảm thấy bị hạn chế khi tìm kiếm tính xác thực hoàn toàn.

Tuy nhiên có những điểm của phong cách phải tuân theo, khi mà có một số bẫy phải tránh khi thưởng thức nhạc của thế kỷ 16.

TỐC ĐỘ

Phần lớn nhạc trong thế kỷ 16 được viết theo điệu nhảy mà thông dụng thời bấy giờ là pavan, galliard và allemand. Như nhạc nhảy của bất cứ thời kỳ nào nhịp điệu chính xác là cần thiết. Pallentando và Rubato của thế kỷ 19 không có chỗ trong nhạc này. Giữ đúng nhịp (cũng quan trọng) trong sự tương quan giữa sự thể hiện chủ đề và sự lặp lại hoa mỹ là tiêu biểu của thời kỳ. Được biết như là "division" hay "diminution", những sự lặp lại này là thể loại chính trong trang trí âm nhạc của thời kỳ.

DIVISION (phần bè)

Mục đích chính của division là đưa những trang trí vào bản nhạc những nốt nhanh hơn, Những nốt thêm vào này không thay đổi hòa âm mà như một kỹ xảo làm đẹp giai điệu, nhưng vẫn được thừa nhận. Trong phần trước thế kỷ các nhà soạn nhạc viết nhạc hay bản khiêu vũ thường kèm theo phần phân bè. Sau đó division trở nên phổ biến như một phần trang trí của một phần bản nhạc.

Từ khi nhạc cụ là một phần liên quan mật thiết đến phần hát, nó được cho rằng phần kết hợp với bản nhạc. Thí dụ (a) và (b) là hai phần một bản nhạc El Maestro của Luis Milan, bản in lần đầu sưu tập cho nhạc cụ thuộc gia đình guitar.

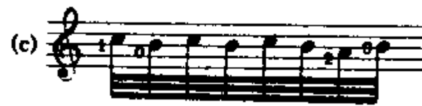
(a)

(b)

Thí dụ (a) không có gì phức tạp, Milan viết rõ ràng như thế nghệ sĩ guitar diễn tả chậm cho phép ca sĩ ứng biến trang trí cho giai điệu. Trong thí dụ (b) phần division đã được đưa vào cho ca khúc hoàn chỉnh, lần này chuyển sang cho nghệ sĩ guitar sáng tạo sự đa dạng, phần 2 của ca sĩ được chỉ thị "hát rõ ràng" (Cantar Ilano). Như thế phần 2 là phần đệm của phần 1 với phần division thêm vào. Những thí dụ khác của division sẽ được gặp ở phần biểu diễn ở cuối bài học.

TRILL VÀ TÔ ĐIỂM

Suốt một thời kỳ chính các nhà soạn nhạc không thêm các ký hiệu hay viết tắt các dấu hoa mỹ vào biểu đồ cần đàn mà họ viết đầy đủ trill. Mặc dù con số nốt chính xác thường thay đổi khác nhau tùy từng trường hợp, trill vẫn cần phải viết ra chính xác như thí dụ (c).



Nó rất rõ ràng trên bảng biểu đồ cần đàn gồm các ngón cho tay phải là trill được thể hiện bằng cách xen kẽ các ngón cái và ngón trỏ, ngón tay trái không luyến. Nốt thay đổi đầu tiên được gảy trên cùng dây như trong thí dụ (c) nốt trước khi kết thúc đôi khi được đưa sang dây khác. Nhìn chung trill trong thời kỳ của ông ta có tính cách phần bè nhanh hơn là hoa mỹ cho phần hát.

Hai ký hiệu kỳ là + và # xuất hiện trên cần đàn từ đầu đến cuối thời kỳ. Không ai giải thích được rõ ràng các ký hiệu này. Và ý kiến về chủ đề phức tạp này có thể được trích dẫn trong Varietie of lute lesson (1610) của Robert Dowland. Trong phần có tựa đề "Necessarie Observations Belonging to the Lute", Jean-Baptiste Besard viết: Bạn có vài nguyên tắc về tô điểm ngọt ngào và rung nếu chúng có thể thể hiện ở đây cũng như trên đàn lute, nhưng đừng trông đợi sự diễn tả bằng lời nói hay viết ra. Tốt nhất bạn nên học hỏi ở những nghệ sĩ khéo léo, hay có nó bằng chính sự luyện tập riêng của bạn. Chỉ cần chú ý rằng rung nhiều quá bạn sẽ gặp trở ngại luyện tập các nốt.

Nói tóm lại nếu bạn muốn tạo hiệu quả với âm thanh đanh gắt, như một số người gọi thế sẽ được dùng rất tốt. Tuy nhiên đừng sử dụng khi chưa kiểm soát được và đừng lúc nào cũng sử dụng trừ phi bạn đánh giá chúng nghiêm chỉnh.

Có lẽ ứng viên cho "âm thanh đanh gắt" là mordent, được giải thích trong phần hoa mỹ baroque bài 9, nhưng phần này đại thể thực hiện như luyến nhanh.

Nhìn chung dường như thích hợp để áp dụng tô điểm là bắt đầu phong cách baroque. Và nhạc trong thế kỷ 16 không có nhiều hoa mỹ.

NHỮNG DẠNG KHIÊU VŨ PHỔ BIẾN

Pavan và Galliard

Trong bốn nhịp đều đều mỗi ô nhịp, Pavan thường có tính chất "trang nghiêm" vì đặc tính nguyên thủy như điệu vũ đám rước. Theo tập quán điệu vũ theo sau là Galliard, mà tương phản mạnh vì điệu của nó sống động bởi các bước nhảy bất thình lình trong nhịp 3.

Khi vũ, hai thể loại được liên kết với nhau trong nhịp điệu khi phách cả hai điệu giống nhau hay tương tự. Tuy nhiên ở hậu bán thế kỷ mỗi thể loại có một nhạc cụ thông dụng cho riêng chúng, và nhiều tác phẩm viết cho Pavan không có Galliard đi theo và ngược lại. Nhạc cụ cho thể loại có lẽ phải có nhiều (linh hoạt trong tốc độ nhưng galliard được cho rằng không nhanh nhiều bằng sống động.

Alman (Almayn)

Cho dù Alman (sát nghĩa: Đức) có cùng nghĩa là allemand baroque (xem trang 115) nhưng điệu khiêu vũ cũng khác biệt như tên của chúng: Điệu khiêu vũ trước thì nhẹ nhàng, truyền cảm hơn và thường ở nhịp điệu nhanh hơn. Điệu Alman của trường học đàn lute Anh thường du dương và vui vẻ và chúng duy trì được đặc thù điệu vũ nên phát triển tốt trong một số nhạc cụ độc tấu.

Coranto

Điệu nhảy ngắn, phổ biến trong nhịp điệu sôi nổi, coranto bao gồm các bước chạy với vẻ tự nhiên, thư thái. Có một số tác phẩm mở rộng viết đặc biệt cho một nhạc cụ nhưng coranto vẫn chiếm ưu thế cho khiêu vũ suốt thời kỳ cùng với điệu gigue chạy vòng quanh sống động.

FANTASIE

Là thể loại không nhảy quan trọng nhất, Fantasie là bản nhạc đối âm thuần túy cho nhạc cụ được phát triển trong suốt thế kỷ 16 đến mức độ tinh vi của thể loại fugue. Mặc dù sự phân tích chi tiết vượt quá phạm vi cuốn sách này, những học viên muốn nâng cao sẽ tìm thấy một số tác phẩm rất thú vị và thách thức của thời kỳ này dưới tên bài.

NĂM BẢN NHẠC ĐỂ HỌC NỐT

Một số tác phẩm tiêu biểu của thế kỷ 16 sẽ được giới thiệu sau đây. Những sưu tập cao hơn sẽ được trình bày trong cuốn sách của tôi The Renaissance Guitar (New York: NXB Ariel Music – 1974)

HỌC NỐT BẢN PAVAN "The Earl of Salisbury"
của *William Byrd.*

Có lẽ đây là bản nhạc được biết đến nhiều nhất trong các trường học Anh Quốc của nhà soạn nhạc hàng đầu thời Phục Hưng. Mặc dù bản gốc được viết cho đàn phím, bản chuyển thể theo tiền lệ là viết bằng số trên biểu đồ cần đàn của thời kỳ chuyển thể theo bản đàn phím của Byrd.

Bản Pavan viết cho đàn lute thay vì sự quay lại đơn giản, bản viết lại chia ra từng đoạn tỉ mỉ nên rất dễ tìm.

A. Các ngón phải hơi xoay sở ở chỗ này và chẳng có giải pháp nào ngoài tập luyện.

PAVAN, "THE EARL OF SALISBURY" **William Byrd (c. 1542–1643)**

HỌC NỐT CHO GALLIARD "Heigh to Holiday"
của Anthony Horborne.

Horborne là nhà soạn nhạc chính cho đàn lute dưới triều Nữ Hoàng Elizabette và là người được đề tặng trong cuốn "Second Book Of Song Ayres" của John Dowland. Ông ta đặc biệt sáng tạo cả hai: giai điệu và hòa âm của riêng ông ta. Cũng như các nhà soạn nhạc cho đàn phím, nhịp điệu hemiola được ưa chuộng, được minh họa trong bản nhạc này bằng cách bất ngờ thay đổi nhịp từ 6/8 sang 3/4.

A. Tốc độ gia tăng đột ngột tại đây đòi hỏi luyện tập để khỏi chậm lại trong toàn bộ nhịp điệu.

B. Sự thay đổi từ 6/8 phải được làm rõ bằng cách nhấn trọng âm vào phách thứ nhất và phách thứ 4.

C. Nhấn vào mỗi trong ba phách để làm nổi bật sự tương phản với ô nhịp 6/8 trước đó.

GALLIARD, "HEIGH HO HOLIDAY"

Anthony Holborne (fl. late 1500s)

(♩ = 92)

½ III

A

B

½ II

C

HỌC NỐT BÀI GALLIARD

của *Fancis Cutting.*

Tác phẩm này là một thể loại tiêu biểu của Galliard Anh: mỗi đoạn của 3 phần 8 ô nhịp được nối tiếp bằng cách lặp lại sự phân bè. Với mục đích làm sáng sủa những phần này được kết thúc bằng vạch đôi cuối ô nhịp.

Toàn bộ tác phẩm hầu như ở thế 1 và 2 thể hiện rõ nét sự khéo léo tài tình trong cấu trúc khác lạ và thú vị.

A. Nốt trắng Mi phải được nhấn mạnh để thể hiện phần bass nối tiếp và sẽ được tăng lên với hai nốt La và Ré ở cùng thế trong hai ô nhịp kế tiếp.

B. Nhấn vừa đủ để kéo dài những nốt của bè giữa và làm nổi lên sự nối tiếp.

C. Trong sự lặp lại đoạn phải nhấn để làm nổi bè giữa. Trường hợp ở đây giống phần B.

GALLIARD

Francis Cutting (fl. late 1500s)

(𝅗𝅥 = 76)

II A

II

II

B

C

HỌC NỐT ALMAN "Hit and take it"
của *Robert Johnson.*

Âm nhạc của Johnson rất trữ tình trong giai điệu và mộc mạc nhưng hiệu quả trong đối âm. Tác phẩm cho Alman "Hit and take it" đúng ra là một tác phẩm được ưa thích của các nghệ sĩ đàn lute nhưng dễ dàng chuyển thể sang guitar.

A. Đây là một điểm khó chịu trong tác phẩm không phức tạp. Điểm lưu ý là đặt ngón thứ tư ở thế đúng trên nốt Do cao: chẳng hạn ở đầu mút ngón tay chứ không được thẳng dài ngón tay ra. Sau khi gảy xong nốt Si trước đó tay phải di chuyển để điều tiết động tác này rồi nốt bè bass vẫn nằm thuận lợi dưới ngón 1 và ngón 3.

B. Nhấc ngón tay ở bè bass cuối ô nhịp một cách nhẹ nhàng để gảy nốt La buông.

ALMAN, "HIT AND TAKE IT"

Robert Johnson (1583–1633)

(♩ = 108)

A

VII

½ II

B

½ II

HỌC NỐT TÁC PHẨM FANTASIA
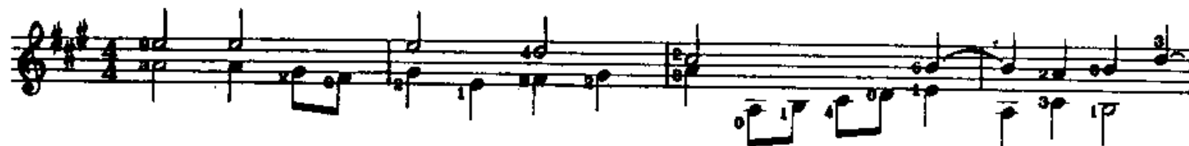
của *Francesco da Milano.*
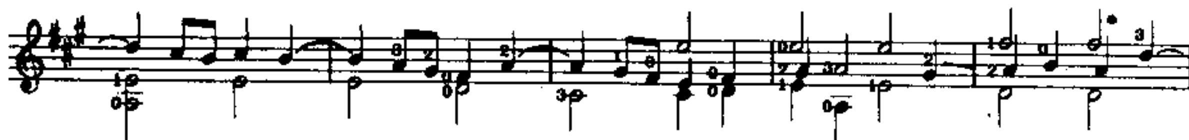
Tác phẩm Fantasia này, một tác phẩm điển hình của một trong các nhạc sĩ lừng danh. Nửa đầu thế kỷ 16, giới thiệu một cách lên dây đặc biệt là dây thứ 3 được hạ xuống nửa cung thành Fa thăng. Điều này làm dây gần như đàn lute với kết quả là nhạc của đàn lute được chơi thoải mái trên dây buông. Nhiều nghệ sĩ đàn guitar ghét việc lên dây Ré nhưng nó thực sự không khó khi sử dụng trong việc lên dây cuối cùng sang Ré.
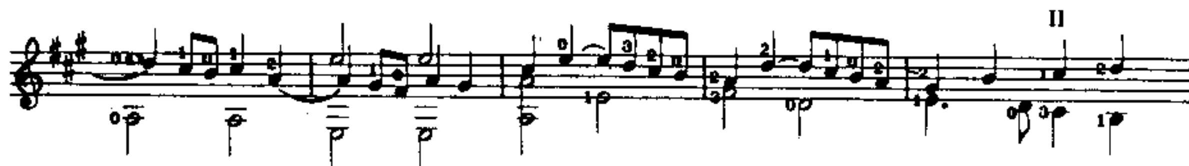
FANTASIA
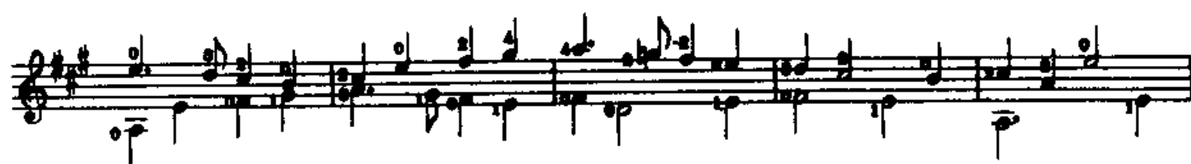
Francesco da Milano (1497–1543)
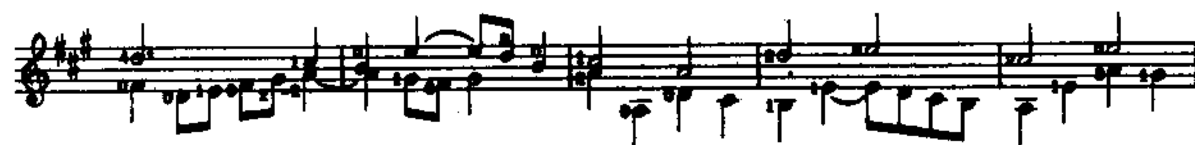
3rd string to F♯
(♩ = 138)
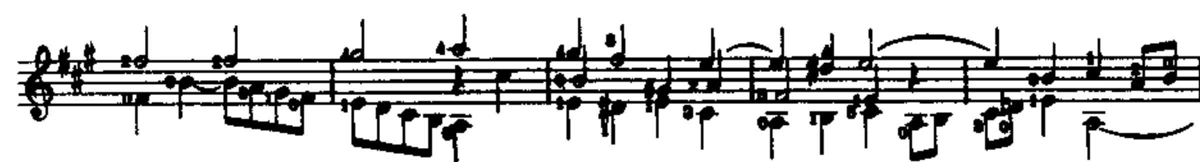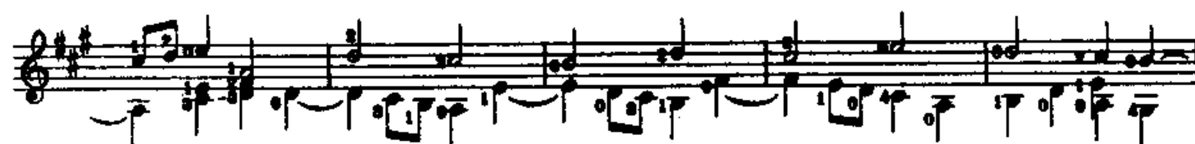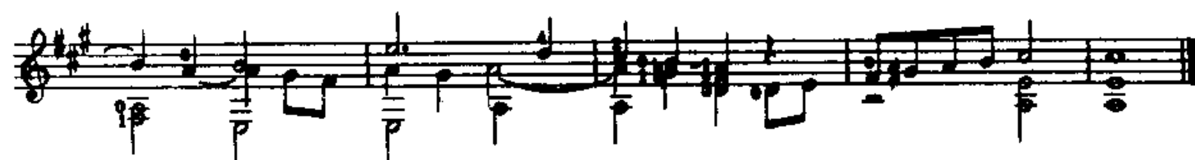
















BÀI 9

PHONG CÁCH VÀ HOA MỸ: THỜI KỲ BAROQUE

Học viên có xu hướng tiếp cận với thời kỳ baroque với sự bối rối hơn với bất kỳ thời kỳ nào khác. Họ sợ rằng mọi cố gắng của họ khi trình diễn sẽ đưa họ đến chỗ bộc lộ sự yếu kém và phạm phải những lỗi lầm không tha thứ được về kiến thức. Lý do vì ngày nay sự quan tâm về âm nhạc tiền cổ điển đang được phục hồi, đòi hỏi loại bỏ những bữa bãi lãng mạn của cuối thế kỷ mười chín và ưa thích những cái xác thực hơn, trên nền tảng truyền đạt của chính các nhà sáng tác hay những tác phẩm đương thời.

Sự phục hồi này nảy ra sự hiểu biết đúng nghĩa với bề ngoài có tính hàn lâm. Đợt đầu tiên của những người hăng hái ra vẻ thông thái rởm vẫn khăng khăng giữ quan điểm của họ, tạo ra một cuộc tranh luận gay gắt với những cuộc cãi cọ chán ngấy. Hậu quả là những buổi biểu diễn hay thường bị những người thành thạo một số kỹ thuật cơ bản mới loại bỏ vì họ không dựa trên sự thực hiện các hoa mỹ.

Ngày nay, sự trầm tĩnh trở lại sau khi trải qua cái mà Louis Crowder gọi: thời kỳ khủng hoảng của cách hiểu Baroque. Và chúng tôi tìm ra sự sửa đổi mà Bach không cần, hay sẽ không được chơi với sự đều đều như cái máy may. Thêm vào đó, những nghệ sĩ guitar sẽ nhận ra là có sự khác biệt các dấu hoa mỹ của đàn phím và đàn có ngón bấm. Cuối cùng, đơn giản hơn vì ít ký hiệu hạn chế.

Có lẽ điểm quan trọng nhất cần chú ý về dấu hoa mỹ là phần nhiều chúng bắt đầu từ nốt nghịch, phản ánh sự thoát khỏi những quy định nghiêm ngặt của thời phục hưng. Những nốt nghịch này thêm vào âm nhạc một âm sắc nhất định vượt xa hơn sự trang trí thuần túy và việc loại bỏ chúng ra khỏi nền tảng thưởng thức của thế kỷ 19 dẫn đến một sự sai lầm tồn tại đến ngày nay.

Những dấu hoa mỹ này nghệ sĩ guitar sẽ dễ hiểu hơn các nghệ sĩ đàn phím vì hầu hết chúng chỉ là dạng khác của luyến.

MORDENT

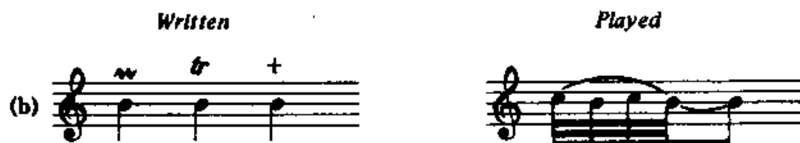
Mordent, như thí dụ, chẳng có gì hơn là nhấc ngón tay sau cú gõ, cả hai được thực hiện càng nhanh càng tốt phù hợp với sự rõ ràng.



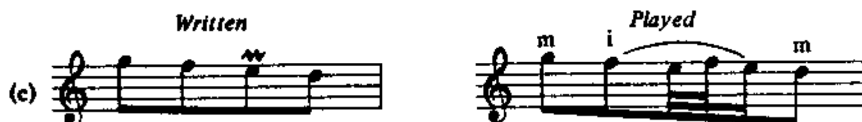
Bắt nguồn từ chữ Ý "Mordère" có nghĩa là "nhói" là một đặc biệt thể hiện trong trường hợp móc dây. Trong thí dụ (a) giá trị trường độ chỉ là tương đối. Tốc độ và sự rõ ràng mới là thành phần quan trọng.

SHAKE (Trill)

Mordent kết thúc với một cú gõ. Nếu nó được thêm ngay một sự nhấc lên dấu hoa mỹ chuyển thành rung hay trill.



Trill bắt đầu vào nốt trên nốt chính có ký hiệu trill ngoại trừ trong trường hợp gam đi xuống.
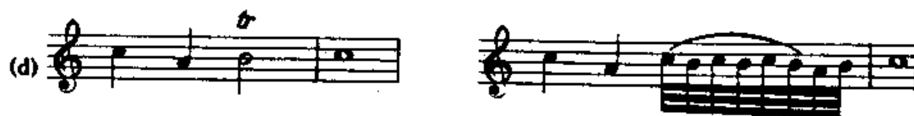


Trong thí dụ (c) lưu ý là cho dù nốt Fa không được lặp lại, vì như vậy nó sẽ làm gián đoạn dòng chảy của gam. Nhưng nó vẫn còn trong cảm giác bắt đầu của chuyển động sau khi nốt còn lại được luyến với nó vang lên.

Cũng như trong thí dụ của Mordent, giá trị nốt chỉ là tương đối. Tuy nhiên các nốt hoa mỹ phải không được chậm lại tốc độ của nhạc. Thế nên phải tập riêng ra cho đến khi đạt được tốc độ cần thiết.

CADENTIAL TRILL

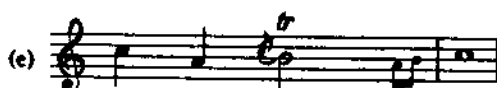
Trong thời kỳ Baroque trill dài hơn liên quan đến cadence kết, về cơ bản vẫn giống thể loại như vậy của cuối thời phục hưng nhưng việc thể hiện đã được thay đổi

bằng cách sử dụng luyến. Vì thế trill trở nên gần giống với một hoa mỹ hơn là sự phân bè.

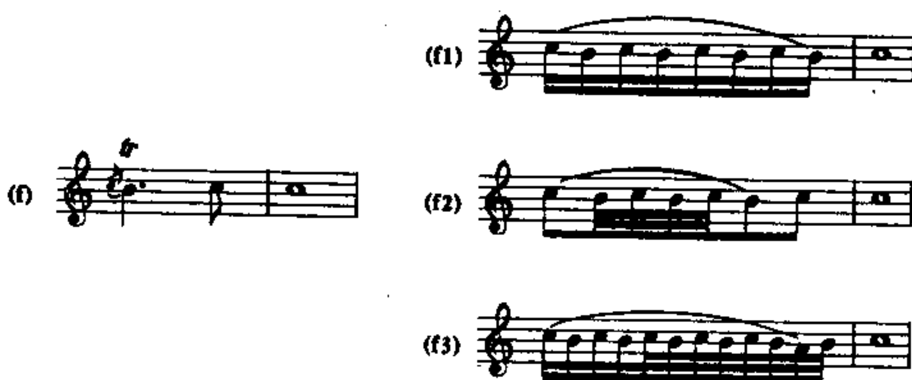


Trong thí dụ (d) trình bày dạng phổ biến nhất của candential trill. Mặc dù nốt Do và Si được luyến luân phiên, chúng phải được thực hiện đều đặn hơn là với nhanh đến mức bạn có thể đạt được với nhu cầu thêm thắt chút đỉnh. Sự luân phiên của Do và Si phải được luyến, nhưng nốt La và Si cuối cùng có thể không cần, tùy theo sự thuận tiện trên cần đàn.

Những nhà soạn nhạc hiện đại có xu hướng ghi chú đầy đủ hơn khi cần trill nhưng hầu hết sẽ viết ở trên như trong thí dụ (e).



Có nhiều biến thể của từ thể phổ biến của candential trill được trích dẫn ở trên nhưng có ba thể điển hình nhất cho guitar được ghi trong thí dụ (f1). Những ghi chú phức tạp của cuối thời kỳ baroque không được dùng trong guitar nên không liệt kê ra đây.



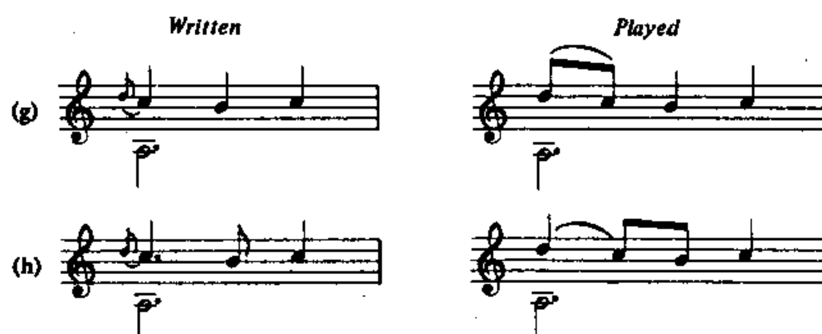
Trong thí dụ (f1) kết thúc của trill thông dụng bị loại trừ nên đơn thuần chỉ có sự luân phiên đơn thuần của hai nốt. Trong thí dụ (f2) sự đa dạng đạt được do kéo dài hai nốt nghịch âm khởi đầu nên tạo ra sự nổi bật hơn. Trong thí dụ (f3) trường độ

ban đầu của trill được gấp đôi, cũng tạo ra sự đa dạng. Thể loại này phù hợp khi tốc độ rất chậm.

APPOGGIATURE

Appoggiature (tiếng Ý, appoggiature: dựa) gồm một dấu luyến giữa hai nốt, nốt thứ nhất nhấn mạnh hơn nốt thứ 2 nếu dựa vào nó. Trong dạng viết tắt nốt thứ nhất nhỏ hơn và có thể có hay không có dấu luyến – phải luôn luôn được luyến vào nốt chính.

Thí dụ sau đây cho biết cách sử dụng phổ biến của dấu viết tắt trong sự chuyển biên cho guitar.



Trong thí dụ (g) appoggiature "mượn" nửa giá trị nốt theo sau. Trong thí dụ (h) khi nốt có chấm không thể chia cho hai được, appoggiature sẽ chiếm 2/3 giá trị nốt theo sau.

Cần phải hiểu độ dài chính xác của appoggiature là có sự khác biệt trong thời kỳ baroque và sự khác biệt của dấu hoa mỹ này được tách riêng để học ngoài phạm vi cuốn sách này. Sự giải thích các khái niệm trong phần lớn tác phẩm khác nhau sẽ được trao đổi với các nghệ sĩ guitar có thẩm quyền để có hiệu quả nhất.

Ý nghĩa chính của appoggiature là một hòa âm nghịch hay nốt nghịch có trọng âm, nên nó đại diện cho một sự khởi đầu thời phục hưng truyền thống. Nó phải được phân biệt cẩn thận với nốt láy của thời kỳ cổ điển (xem bài 7) với hình thức tương tự nhưng tính chất khác nhau.

TỔ KHÚC BAROQUE

Xa hơn sự cân xứng nhất của âm nhạc cho guitar và đàn lute được sáng tác trong thời kỳ Baroque là tạo dựng một điệu múa được nghi thức hóa mà một nhóm nhảy với nhau theo một thứ tự nhất định gọi là tổ khúc.

Thành phần chính của tổ khúc: theo thứ tự và tên tiếng Pháp là: allemande, courante, sarabande và gigue. Thành phần trung tâm này được thêm vào những điệu

múa tùy chọn, thông thường nhất trong guitar và đàn lute và bourée, minuet, gavotle, và passacaille. Bộ tổ khúc của hai tác giả cho guitar được biết đến nhiều nhất là Robert de Visée và Francesco Corbetta thường tổ chức với các điệu múa tùy chọn theo gigue. Nhưng J.S. Bach lại thường thêm chúng sau sarabande giữ cho chuyển động nhanh của gigue như một sự kết thúc.

Những phần chính của tổ khúc có đặc tính như sau, với lưu ý và nó khác nhau đáng kể không chỉ giữ tính quốc gia mà còn giữa các tác giả cùng một quốc gia trải qua các giai đoạn tiến hóa.

PRÉLUDE

Prélude là một thể tự do chỉ là một thành phần không khiêu vũ nối với tổ khúc. Vì lý do này nó thường được không cho là một phần của tổ khúc hơn là một giới thiệu chúng. Với nhạc cụ gảy prélude đem lại cơ hội lơi lỏng các ngón tay và kiểm tra cao độ. Prélude thường không có vạch nhịp và gồm các hợp âm để rải tự do.

ALLEMAND

Với tính cách oai nghiêm, nhịp độ vừa phải, Allemand theo thông lệ ở nhịp 4/4 khởi đầu bằng một phách lấy đà ngắn. Cũng như trong các loại khiêu vũ chính, cấu trúc là hai phần, mỗi phần được lặp lại với nửa phần đầu kết thúc bằng át âm và phần thứ 2 trở lại âm chủ. Bất kỳ khuynh hướng nào diễn allemand nhanh sẽ bị cấm chỉ, vì những hư hỏng này tương phản với điệu thức và nhịp độ của chương sau.

COURANT

Được biểu thị tương phản với nhịp điệu 4 của allemand, courant phong cách Pháp thường kết hợp nhịp 3/2 và 6/4 tạo ra sự sống động tươi trẻ mặc dù tốc độ không nhanh. Sự thay đổi phách mạnh từ ba nhịp đơn sang nhịp kép, tạo ra sự thú vị và khiến nhịp điệu đôi lúc trở nên mơ hồ làm những người nghiệp dư gặp khó khăn trong việc phân nhịp trong lần đọc đầu tiên. Thể của Ý – là corrente – thì cấu trúc đơn giản hơn, bao gồm giai điệu sôi nổi, trôi chảy trong nhịp 3.

SARABAND

Với tính chất tương phản với tính cách trước đó, saraband vào giữa và cuối thời kỳ Baroque có nhịp chậm, biểu hiện cả hai tính cách oai nghiêm và xúc cảm mãnh liệt. Saraband của J.S. Bach trong phần thể hiện đặc trưng một xúc cảm mãnh liệt không bị lẫn lộn với bất kỳ điệu múa nào khác với tính chất thường xúc cảm mãnh liệt cao trào xen kẽ với sự thư thả. Thông thường, Saraband là một chương lớn, chậm của tổ khúc.

GIGUE

Gigue là một điệu múa nhanh sống động, thường ở nhịp 6/8 mà rốt cuộc thường trở thành phần kết quả của tổ khúc. Theo thể loại Pháp với phần tách bè và mô phỏng, không thể dùng được với tốc độ nhanh dành cho thể khác của Ý, mà với guitar và lute thường chỉ liên quan đến hai phần với giai điệu. Tốc độ chính xác vui vẽ, nhẹ nhàng, gigue được cho là đối chọi với Saraband.

CÁC ĐIỆU MÚA TÙY CHỌN

Tương phản với các thành phần chính trong tổ khúc, bị lu mờ khi kết hợp với các điệu múa, nhóm tùy chọn được đưa vào điệu múa phổ thông như minuet, bourrée và gavot. Sự kém cầu kỳ của thành phần "pop" các điệu múa này có thể duy trì bằng cách giữ vững ý nghĩa quan trọng của nhịp điệu và hình dung sự vui thích của nhóm vũ công trong buổi khiêu vũ.

Ít thông dụng hơn trong phòng khiêu vũ là chaconne và passacaille, kiểu múa Pháp từ Ý và Tây Ban Nha. Tuy nhiên chúng rất thông dụng với các tác giả guitar, có thể họ có khả năng đưa vào sự khéo léo mà không gặp vấn đề chuyển giọng. Cả hai gồm một nhóm biến tấu trên cấu trúc cố định phần bass và hòa âm và trong thể loại Pháp nguyên thủy, được biết như là bộ đôi, được lặp lại sau mỗi biến tấu.

7 BÀI CHO HỌC NỐT

Các tiết mục được cung cấp sau đây sẽ tạo cơ hội để thực hành các thành phần của tổ khúc Baroque. Tập qua vài tác giả sẽ nhận ra sự rõ ràng khác nhau để bắt đầu. Bộ sưu tập cao hơn của thời kỳ này tìm đọc trong cuốn The baroque Guitar của tôi.

HỌC NỐT BÀI PRÉLUDE
của *G.F. Haudel*

Bài Prélude đơn giản trích từ tổ khúc được viết cho nhạc đồng hồ, một thể loại hộp nhạc chuyển động bằng cơ khí, một dạng được lập sẵn. Đương nhiên nó bị giới hạn nhưng thế khai triển của rải tạo cảm giác hòa âm phong phú hơn. Tốc độ của prélude hoàn toàn tự do và máy đếm nhịp sẽ được đặt theo đề nghị.

PRELUDE

G. F. Handel (1685–1759)

(♩ = 100)

HỌC NỐT CHO ALLEMAND
của *J.S. Bach*

Bài Suite in E minor, BWV 996 thường được cho rằng dành riêng cho đàn lute vì cấu trúc và sự tương tự với các đàn lute khác của Bach. Rủi thay không có bản thảo nào làm căn cứ cuối cùng cho giả thuyết.

Allemand này đã được chuyển thể hoàn hảo cho guitar sẽ cho thấy không có gì quá khó.

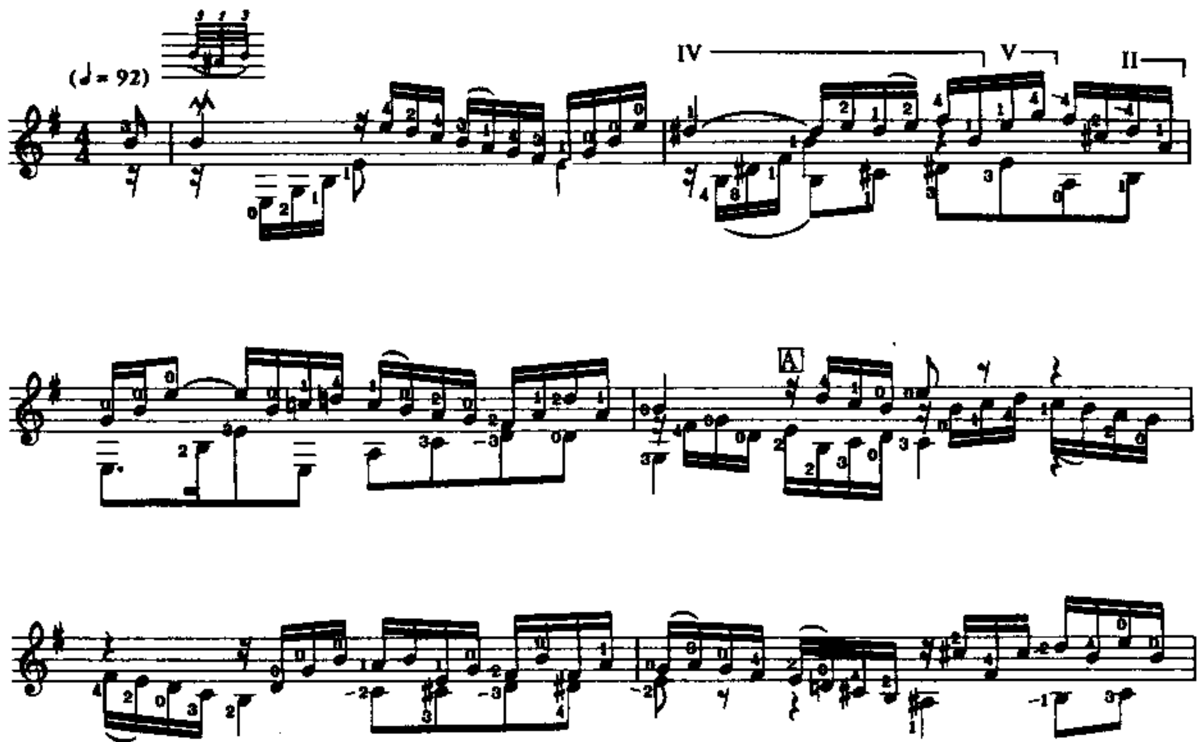
A. Việc ngón thứ 2 nhảy từ nốt Mi sang nốt Si đòi hỏi phải luyện tập. Cố gắng tránh giảm giá trị nốt của nốt Mi.

B. Vị trí của ngón thứ tư trên nốt Fa thăng đòi hỏi phải cẩn thận.

C. Việc chuyển ngón thứ 3 lên nốt Si cao phải tập luyện cẩn thận.

D. Việc hơi nhấn ở nốt Si buông và ngón 4 lên nốt Fa thăng phải chú ý ở bè trên giúp tạo sự cân bằng ở đoạn này.

ALLEMAND **J. S. Bach (1685-1750)**



VII B

IV C ½ V ½ II

II II

II

D ½ II

IV ½ IV

COURANT

Robert de Visée (1660–1720)

(♩ = 126)

III ½ I

A

½ III ½ III I

HỌC NỐT CHO COURANT VÀ GAVOT
của *Robert de Visée.*

Cả hai bài của Visée này dùng để bổ sung cho tuyển tập từ tổ khúc Ré thứ được giới thiệu trong cuốn 1. Courant có phong cách không theo qui luật và nhịp điệu thường mơ hồ theo phong cách Pháp.

Nhưng trang trí được đề nghị trong courant cho dù đơn giản, được thêm nhiều vào bản nhạc được thực hiện với sự chuẩn xác và rõ ràng. Trong Gavot phần trang trí không được viết ra nhưng việc thực hiện cũng giống như trong Courant.

A. Nốt Do sẽ hợp lý hơn nếu làm nhỏ lại thành nốt móc kép sẽ tạo hiệu quả do nốt chấm dôi đôi trong đoạn này và tương tự cho những chuỗi theo sau. Điều này giúp bản nhạc có phong cách baroque thật sự từ sự tinh tế này.

GAVOT

Robert de Visée (1660–1720)

HỌC NỐT CHO SARABAND

của *S.L. Weiss*

Nhạc của Weiss nhiều năm bị lãng quên khi nó chỉ được viết trên cần đàn cho baroque lute và bản viết tay. Tuy nhiên, ông ta là nhà sáng tác đại tài được sự kính trọng của J.S. Bach và những nhà âm nhạc hàng đầu thời kỳ đó và nhờ có sự chuyển thể hiện đại những tác phẩm của ông ta đã được sống lại, đặc biệt cho các nghệ sĩ guitar.

Saraband có tính cách oai nghiệm phù hợp với tốc độ vừa phải kéo dài suốt bản nhạc.

Vì tốc độ chậm, nên trill phải kéo dài hơn. Ở đây có dịp lớn để thử nghiệm.

A. Lúc đầu sự vươn tay có vẻ quá nhiều nhưng sẽ thực hiện sau khi tay nhanh dần lên.

B. Sự chuyển sang dây thứ 2 là cần thiết để chuẩn bị cho hợp âm kế tiếp.

C. Thả ngón thứ nhất xuống thế chặn nửa trong lúc vẫn duy trì tiếp xúc với Mi giáng.

SARABAND

S. L. Weiss (1686–1748)

(♩ = 54)

HỌC NỐT CHO GIGUE
của *Lodorico Roncalli*
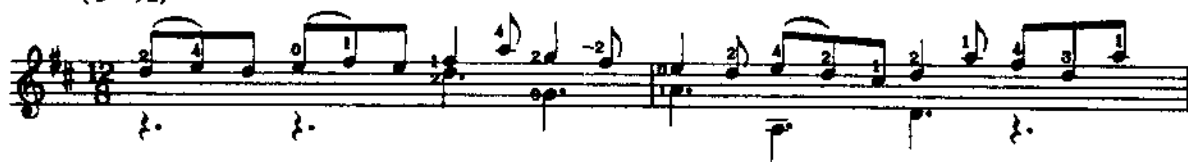
Tác phẩm guitar của Roncalli, một bá tước Ý cùng thời với Visée, nhưng tính cách chúng rất khác biệt và nhiều cá tính. Nhạc thì đơn giản nhưng giai điệu rất mạnh mẽ, thể hiện sự quyến rũ chất phác. Điệu gigue này đủ dễ để thực hiện ở tốc độ sống động, rất cần để nhạc có hiệu quả.
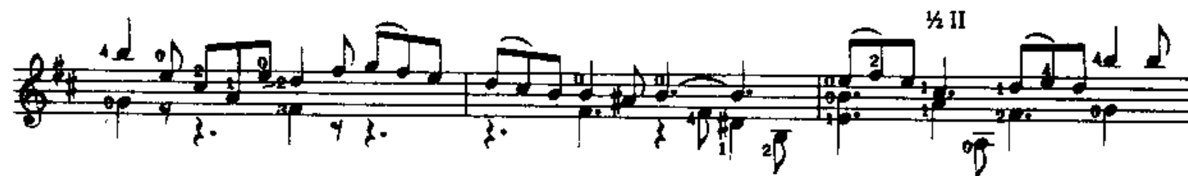
A. Sự chuyển xuống thế 5 đột ngột đòi hỏi phải thực hành nhiều để nhịp điệu không bị mất ở đây.

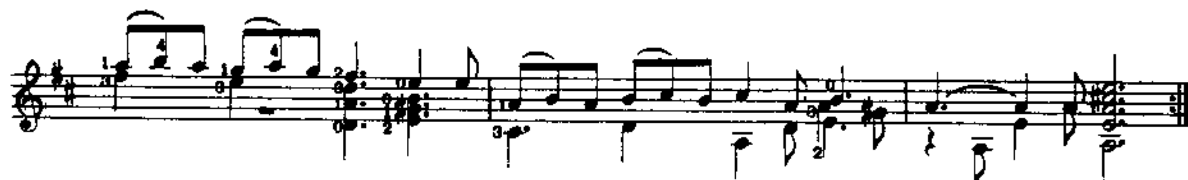
GIGUE
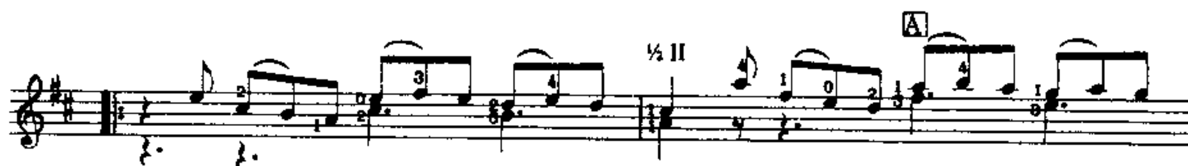
Lodovico Roncalli (fl. late 1600s)
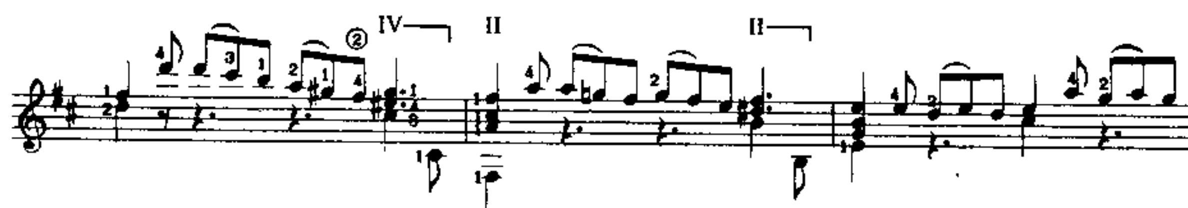
(♩ = 92)
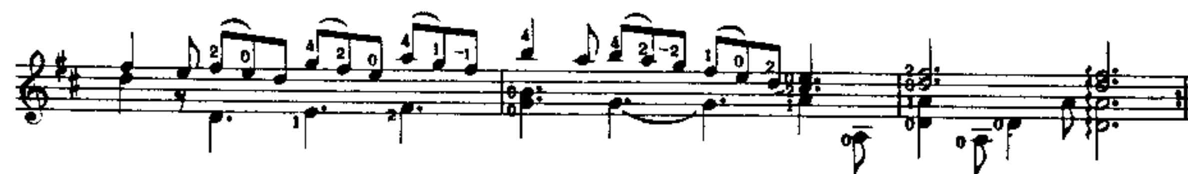












HỌC NỐT CHO FANTASIE
của *S.L. Weiss*

Phần thứ nhất của tác phẩm này thật ra là một prélude không ô nhịp. Sự phóng khoáng này, cấu trúc rải ở thể tự do là một thể điển hình của âm nhạc baroque cho đàn lute khiến tương phản với phần 2 như gigue, đòi hỏi đúng nhịp điệu.
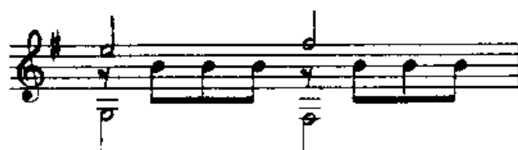
A. Phải thật cẩn thận để tránh đột ngột quá ở dấu luyến trên dây 1. Đoạn này không dễ nên cần tập nhiều.

B. Phần mở rộng ở thế 7 tập thì khá chán nhưng sẽ nhanh chóng vượt qua khi bản nhạc dần dần nổi bật. Nhấn mạnh vừa đủ cho phần bass để nốt Si nền luôn kéo dài.

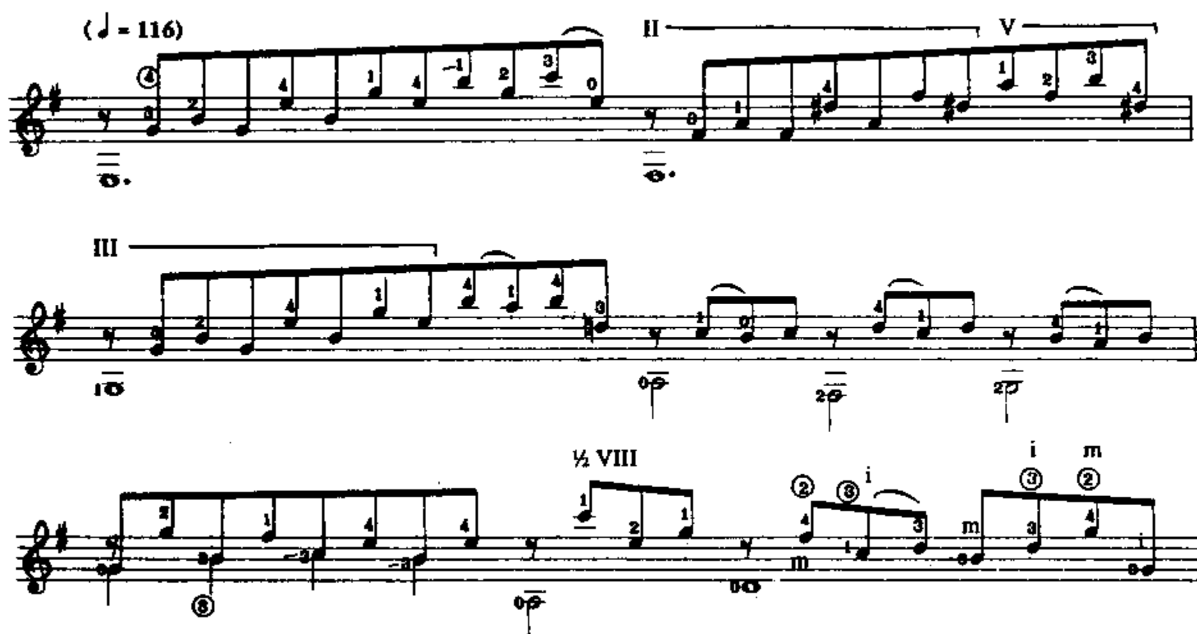
C. Đây là một điểm trở ngại vì cần phải lui ngón thứ 3 đến dây 6. Tuy nhiên điều này có thể thực hiện được nếu tập kỹ.

D. Ở điểm này nốt Fa thăng được chơi với ngón thứ nhất ở những chỗ thông thường, những ngón còn lại sẽ vươn dài ra sẵn sàng bấm xuống ô nhịp thế 2 theo sau. Kỹ thuật có vẻ lạ lùng này không khó và nó rất có ích trong những tình huống giống như vậy.

E. Rải không phải lúc nào cũng được viết ra bởi các nhạc sĩ thời này, các nhạc công đã không hiểu được rải theo cách thể hiện hợp âm đơn giản này. Với sự chỉ dẫn của Julian Bream, nhiều nhạc công đã sử dụng công thức minh họa dưới đây cho đoạn nhạc này.



FANTASIA **S. L. Weiss (1686–1748)**



½ II II III

II IV ½ IX

A VII VII

B VII

II

(♩= 160)

II

II

II

C

II

VII

½ VII

½ V

½ VII

VII

BÀI 10

2 TÁC PHẨM CONCERT KINH ĐIỂN

Ở phần cuối của phần 2 cuốn 1 có một số tác phẩm được giới thiệu với mục đích thử thách kỹ thuật hơn là tiết mục biểu diễn trong phần lớn của cuốn sách, với nguyên tác thể hiện mục tiêu là khuyến khích sự chuẩn bị cần thiết cho việc học. Dựa trên nguyên tắc đó, món quà ở phần cuối cuốn này là 2 tác phẩm đã được nhiều khán giả yêu thích trong hậu bán thế kỷ vừa qua.

Những tác phẩm này nằm trong những tác phẩm hay nhất của Francisco Tárrega. Không một kỹ thuật đặc trưng nào đưa vào mà chưa được học kỹ, và cả hai đều có những mẫu cho tay phải như nhau. Lý do những tác phẩm này được công nhận nâng cao hơn là chúng đòi hỏi sự kéo dài nhất định của tương quan giữa sự chuẩn bị các cơ của tay và tiếp tục duy trì sự tập trung. Thêm vào, sự lặp lại nhiều lần là yêu cầu như thường lệ để đạt tới sự mượt mà được phân phối trong phần lớn tác phẩm. Thí dụ: khi đã thuộc lòng, tập luyện hàng tháng sẽ có ích để đạt được những chi tiết sâu xa và những tinh túy của tác phẩm.

Mặc dù là hai tác phẩm lớn, các giáo viên đều nhất trí giá trị sư phạm của cả hai tác phẩm, cũng như có sự lôi cuốn hấp dẫn của âm nhạc tạo ra vừa là khích lệ vừa là phần thưởng.

RECUERDOS DE LA ALHAMBRA
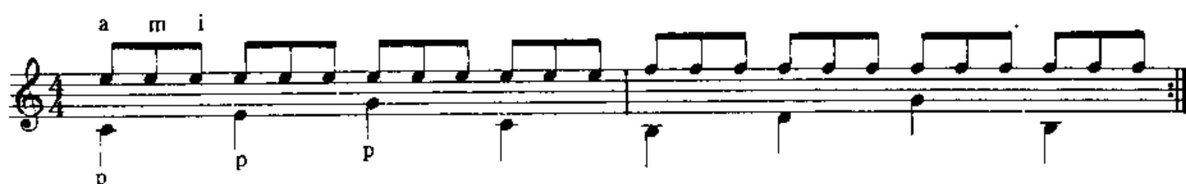
Tác phẩm nguyên thủy là một hồi tưởng âm nhạc về một lâu đài trứ danh ở Granada, một di tích nguy nga tráng lệ với đời sống cung đình duyên dáng suốt thời kỳ Tây Ban Nha chiếm đóng Ma rốc. Giai điệu Tremolo lăn tăn gợi lên hình ảnh núi non và nước chảy sẽ được thấy ở mọi nơi trong lâu đài và khu vườn.

Nền tảng chính của tremolo đã được đề cập ở cuốn 1, nhưng cũng cần ôn lại một ít cho phù hợp trước khi bắt đầu tác phẩm.

1. Đầu tiên tập tremolo với hợp âm tay trái, như thế mọi tập trung sẽ dồn vào tay phải.

2. Bắt đầu thì chậm nhưng phải nhớ rằng hiệu quả riêng của tremolo phụ thuộc vào tốc độ mà phải là mục tiêu cuối cùng. Máy đếm nhịp có thể được dùng với gam.

Bài tập 42



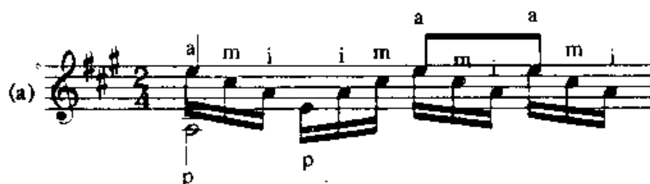
3. Bài tập 42 đặc biệt hữu dụng để chuẩn bị. Sau khi gia tăng tốc độ với mẫu này, thư giãn tay và chơi với tremolo bình thường để tìm ra sự phát triển ở mọi trường hợp.
4. Khi chơi tremolo trên dây thứ 2, hãy đặc biệt chú ý giữ ngón a gần dây hầu tránh chạm dây thứ 1. Các ngón tay phải sát với nhau và chuyển dịch tối thiểu.
5. Đừng quên ngón cái mà là rất quan trọng như một ngón trong sự cân bằng của tremolo. Cú gảy của ngón cái phải không được chuyển động cả cánh tay mà phải giữ ở vị trí cố định. Tuy nhiên ngón cái phải chơi mạnh vừa đủ để cho một âm thanh rõ ràng phù hợp với giai điệu.

ESTUDIO BRILLANTE

Bản nhạc được ưa chuộng này là một phỏng theo etude của violon của nhà soạn nhạc lừng danh ở thế kỷ 19 Delfin Alard. Phong cách làm gợi nhớ étude cho piano của Chopin, đặc biệt là Allegro Sostenuto in A flat, op. 25. Tác phẩm rực rỡ với đầy rẫy những rải điêu luyện và tài tình cho guitar làm nổi bật lên như một nhạc cụ thứ 2, đang chơi những giai điệu trữ tình hấp dẫn. Cũng như với tremolo, hiệu quả đặc biệt vẫn phụ thuộc vào tốc độ là mục tiêu cuối cùng.

TAY PHẢI

Thí dụ (a) trình bày mẫu cơ bản và ngón tay với tay phải để tập kỹ trước khi bắt đầu. Nốt giai điệu, được gảy với ngón a của tay phải, nên được thực hiện với ép dây nhẹ. Làm điều này tay không được rời vị trí và trong sự cân bằng giữa ép dây giai điệu và móc dây rải nằm trong hướng dẫn của bài học này.



Không còn nghi ngờ gì nữa, điều này chứng tỏ bản nhạc có thể được chơi suốt cả bài với móc dây, nếu kiểm soát tốt ngón a, móc dây, có thể làm nổi bật giai điệu. Nhưng nếu với cách này để tạo ra hiệu quả của hai nhạc cụ sẽ khó hơn nhiều mà với tai tôi, ít nhất là một bè quan trọng để tạo ra ấn tượng sâu sắc của bản nhạc.

TAY TRÁI

Trong cả hai bản nhạc cần đặc biệt chú ý vị trí chính xác của chặn hết mà không cần ép mạnh quá. Vì như vậy tay sẽ mỏi và không thể tiếp tục tập nữa. Nhớ rằng việc đặt đúng vị trí không cần dùng lực nhiều. Dùng lực quá mức dù đặt ở vị trí đúng hay sai đều gây ra sự mệt mỏi.

Việc di chuyển thường xuyên khắp cả cần đàn cần phải có vị trí cánh tay và bàn tay phải đúng. Tránh nhấc cùi chỏ tay trái khi chuyển từ thế cao sang thế thấp. Nếu đạt được thì chỉ cần bấm nhẹ cũng tạo ra một nốt rõ ràng với hiệu quả cao nhất.

HỌC NỐT BẢN RECUERDOS DE LA ALHAMBRA

của Francisco Tárrega

A. Khi trở về thế 1 giữ ngón thứ 3 chắc trên nốt Do.

B. Liên 3 rất quan trọng cho bản nhạc nên phải rõ ràng chi tiết.

C. Lý do cho việc chéo ngón với ngón 4 là nó sẽ dễ hơn nhiều lướt ngón hai và ba xuống hợp âm sau liên 3.

D. Việc các ngón không theo qui ước trong ô nhịp này là để nhằm bớt căng thẳng khi chuyển về thế 1.

E. Ở điểm này ngón 1 phải phủ lên cả 2 nốt Do và Sol thăng. Sau liên 3 cạnh ngón tay phải nhấc lên để dây buông rõ ràng.

F. Sẽ là ý kiến hay nếu đưa cả hợp âm từ thế 2 rời khỏi ngón 2. Nó sẽ sẵn sàng để quay lại.

G. Việc quay lại có thể giải thích đơn giản như sau: ô nhịp lần 1 quay lại phần La trưởng. Theo đó ô nhịp lần 2 sẽ quay lại từ đầu bản nhạc bỏ qua những chỗ quay lại đến ô nhịp lần 3 dẫn đến kết bản nhạc.

RECUERDOS DE LA ALHAMBRA

Francisco Tárrega (1852–1909)

Andante (♩ = 72)

a m i

VIII

A

VII

VIII

½ IX

B

a m3

C

D

E

F

II

IV

p

IV

II

G

1.

II

2.

D.C.

3.

II

mf

II

II

II ritard.

diminuendo *p*

II

HỌC NỐT BẢN ESTUDIO BRILLANTE DE ALARD
của Francisco Tarrega.

A. Nguyên thủy yêu cầu thế 2 ở đây với ngón 4 cho nốt Ré. Điều này cho phép nốt Ré được kéo dài nhưng cho thấy rất khó thực hiện.
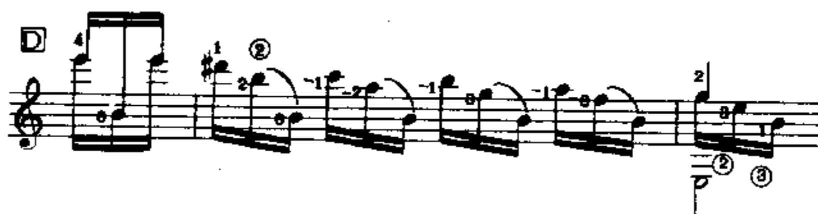
B. Nguyên thủy là thế 7 cho cả ô nhịp nhưng sẽ khó với cần đàn ngày nay.

C. Nguyên thủy dùng dây 2 từ nốt Si phía trước. Tôi tin rằng nó sẽ dễ hơn khi tuân theo thứ tự hợp lý của dây.

D. Một số nghệ sĩ giỏi nhất ưa chuộng sự thay đổi dưới đây.

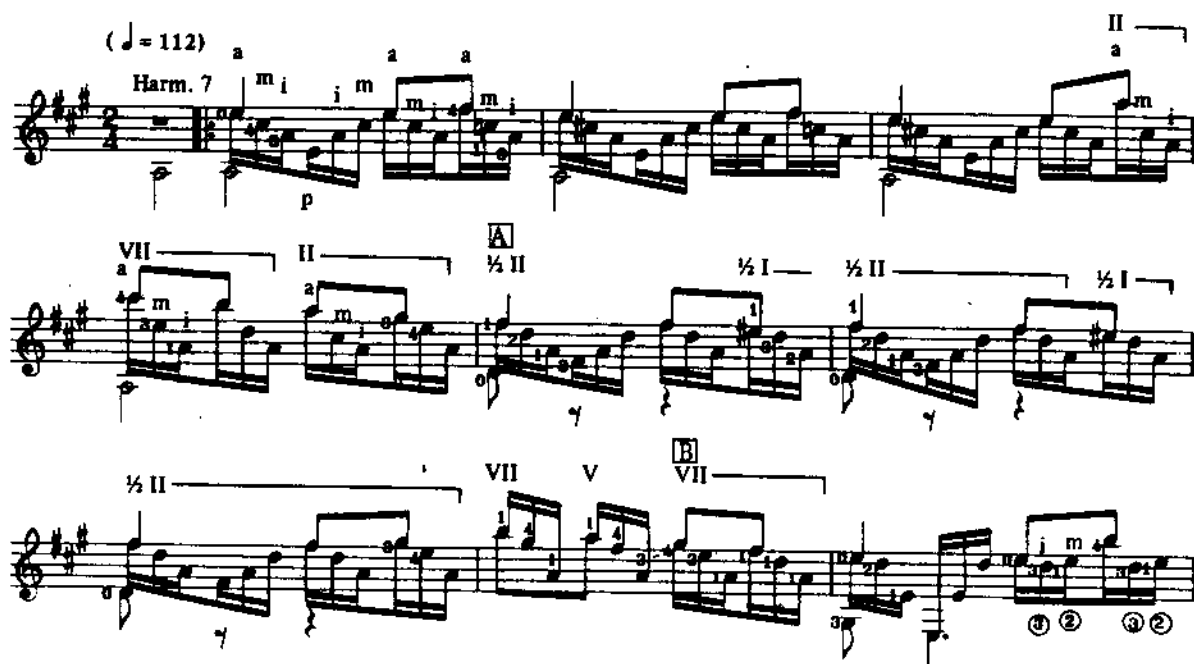
E. Việc luyết giữa nốt Ré và Do thăng và các ngón tay phải do biên tập và tôi tin rằng giúp đáng kể cho việc giữ nhịp mặc dù khó thực hiện. Nhạc công nào không thích việc lặp lại ngón i có thể thay thế bằng ngón a nhưng riêng tôi tin rằng vì có luyến ở giữa, việc lặp lại là không thể chê trách được.

F. Mặc dù là nốt láy, các ngón 2 và 3 phải cùng bấm với nhau như hợp âm. Nốt La trầm nguyên thủy là nốt trắng, ở đây được hoàn chỉnh bằng nốt đen khi nó không thể kéo dài được.



ESTUDIO BRILLANTE DE ALARD

Francisco Tárrega (1852–1909)



½ II
II
IV
1. ½ II
IV
C
2.
IV
VII
D
II
IV
II

m i m a i m i m i m

E

II

VII V VII V VII

V IX

½ IX ½ II

II F ½ II I ½ II

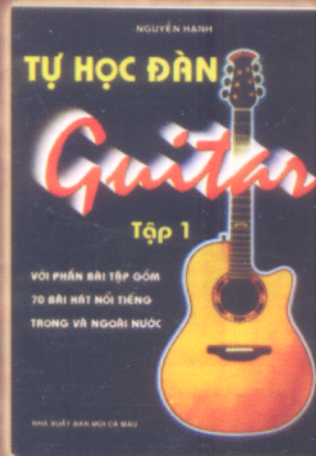
I ½II I *rit.*

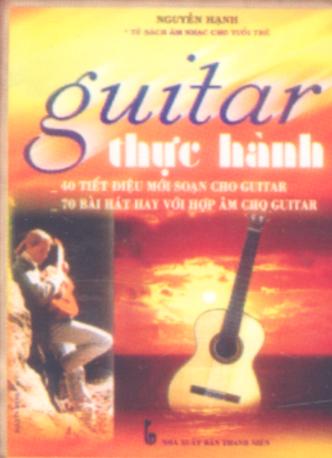
V II *ten.* V

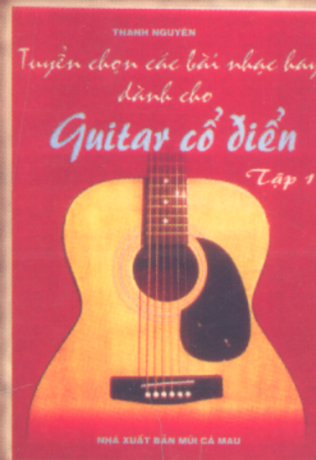
MỤC LỤC

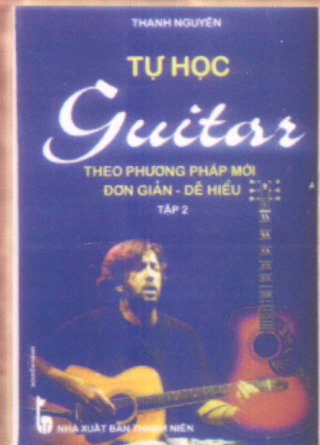
■ TỰ HỌC ĐÀN GUITAR SOLO
Nhạc tuyển -2
Chịu trách nhiệm xuất bản: Quang Thắng
Biên tập nội dung: Cao Nguyên Đăng
Sửa bản in: Phan Anh
Bìa: Lê Tân
In 1.000 cuốn tại Xí nghiệp in Công ty 27 tháng 7
141/1 Xô Viết Nghệ Tĩnh - Q. Bình Thạnh - TP. Hồ Chí Minh
Số đăng ký kế hoạch xuất bản: 108/XB-QLXB-92.
Cục xuất bản ký ngày 30 tháng 01 năm 2002.
In xong và nộp lưu chiểu tháng 02 năm 2003.

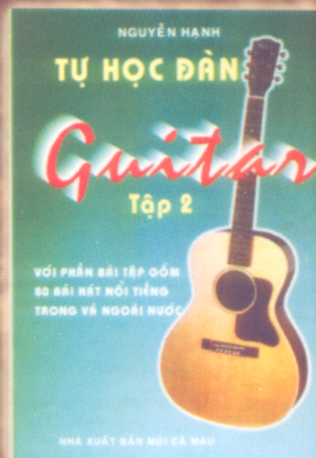
CÁC SÁCH VỀ GUITAR ĐÃ PHÁT HÀNH





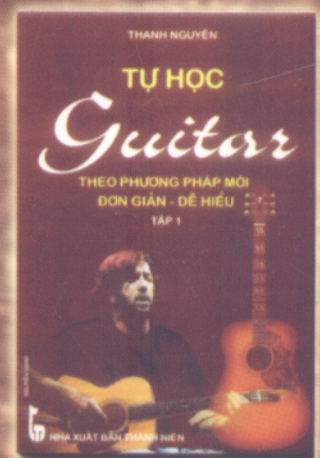


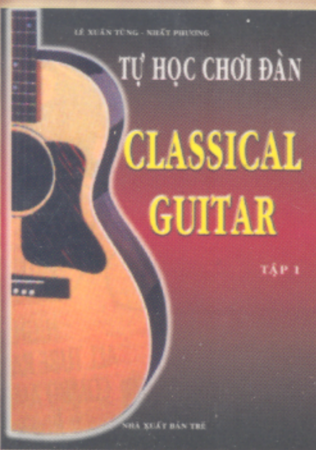


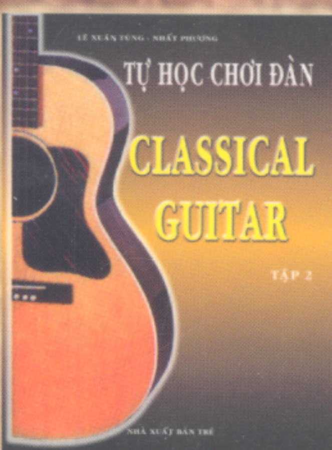


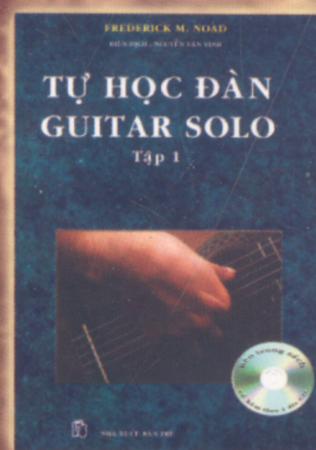


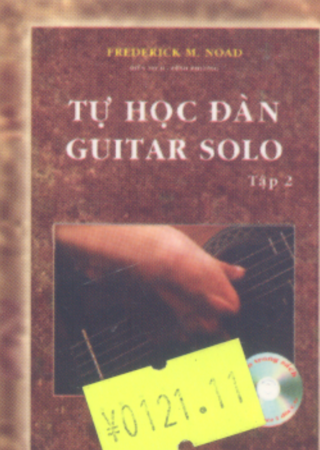












Nơi phát hành:
Công ty TNHH **BÚT VIỆT**
172 Đinh Tiên Hoàng, Q.1, TP.HCM
Website: www.v-nghe.com - ĐT: 8201686
Email: v-nghe@hcm.fpt.vn
Fax: 8206279

Giá : 40.000đ
(Bao gồm 1 đĩa CD)